Zum geistlichen Kunstliede

in der

altprovenzalischen Litteratur

bis zur

Gründung des Consistori del Gai Saber.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VON DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

GENEHMIGT UND

NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN ÖFFENTLICH ZU VERTEIDIGEN

AM 3. NOVEMBER 1897

VON

VICTOR LOWINSKY

AUS BERLIN.

OPPONENTEN:

THEODOR COMMICHAU, cand. phil.
WALTER FRIEDLÄNDER, cand. phil.
ERNST ZUPITZA, Dr. phil.

BERLIN.
WILHELM GRONAU.
1897.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535723_0127

Meiner Mutter.

Vorbemerkung.

Für die Anregung zu dieser Arbeit bin ich Herrn Prof. Tobler, meinem hochverehrten Lehrer, zu ergebenstem Danke verpflichtet. Für die liebenswürdige Überlassung einer Kopie sei Herrn cand. phil. Soltau, Berlin, bestens gedankt. Die ganze Arbeit wird in der *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* erscheinen*) und folgenden Inhalt haben:

Einleitung. — Gründe für die geringe Pflege des geistlichen Gesangs in der Blütezeit. — Abgrenzung der geistlichen Dichtung vom Kreuzzugslied, — von der Moraldichtung, — von der nicht kunstmässigen Lyrik.

1. Historisch-biographische Uebersicht. — Bis gegen 1250 in Südfrankreich. — Die Italiener. — Bis zur Gründung des Consistori.**)

2. Die Arten des geistlichen Liedes; Inhalt und Komposition. — Gedichte mahnender und betrachtender Haltung. — Busslieder und Gebete. — Lobgesänge auf Gott. — Marienlieder — in kirchlicher Art. — „Parodie". — Der Minnestil in Marienliedern. — Heiligenlieder, Litaneien.

3. Die Form der geistlichen Lieder; ihre Stellung zu den Gattungsbegriffen der provenzalischen Poetik. — Ihre Zugehörigkeit zur provenzalischen, nicht zur lateinischen Verskunst. — Sirventes und Kanzone. — Der „Vers".

4. Der Refrain in den geistlichen Liedern.

5. Zur geistlichen Alba. — Ihre Form. — Ihre litterarische Abhängigkeit. — Die Bedeutungen von „alba" im Refrain. — Blick auf die anderen gleichzeitigen Litteraturen.

6. Anhänge 1 und 2. — Bemerkung.

---

*) Deshalb konnte auf später zu Erörterndes nicht mit der Seitenzahl hingewiesen werden.

**) Hiermit schliesst der als Dissertation gedruckte Theil ab.

Fauriel widmet einen langen Abschnitt[1]) seiner *Histoire de la poésie provençale* dem Versuche, eine so erstaunlich vereinzelte Erscheinung wie die plötzlich erblühte provenzalische Dichtung auf einen Rest antiker Lebensfreude, antiker Gleichgültigkeit gegen metaphysische Ethik zurückzuführen. Thatsache ist — und das hat Diez[2]) und nach ihm Milá y Fontenals[3]) gesehen — dass die Religion an der Blüte dieser Litteratur keinen unmittelbaren Anteil hat. Unter der dichterischen Hinterlassenschaft der guten Zeit, bis um 1230, findet sich nur eine verschwindende Zahl von Liedern, die andächtigen Gefühlen entspringen, vom Kreuzlied abgesehen.[4]) Diez weist *(a. a. O.)* darauf hin, dass kein Bedürfnis nach ihnen vorhanden war: man liess sich an den lateinischen Kirchenliedern genügen. Die Alten handelten also nach dem Worte eines späten Dichters:

---

[1]) S. 55—181 des 1. Bandes.

[2]) *Poesie der Troubadours* [1]169, [2]149.

[3]) *Los Trobadores en España* 33.

[4]) Man könnte das Fehlen solcher Gedichte in den Handschriften auf die persönliche Abneigung der späteren Sammler zurückführen wollen. Dagegen spricht einmal das Schweigen der älteren Poetiken bis zu den *Leys d'amors* herunter. Dann wird nur von einem, dazu nachklassischen und italienischen Trobador, Lanfranc Cigala, besonders bemerkt: . . *trobava volentiers de deu*, und die Regel bestätigt sich hier wie immer an der Ausnahme. Auch zeugen Sammlungen wie C und R, die mehrfach geistliche Lieder von Dichtern aufbewahren, von denen nichts weiter zur Verfügung stand, durchaus von dem Interesse der Kompilatoren für sie. Aber die Quellen, alt und gut, wie viele der Unika beweisen, boten ihnen nicht mehr. Aus nordfranzösischen Handschriften weist Gauchat (*Rom.* 22, 363—404) 113 provenzalische Gedichte nach, deren jüngste diejenigen Cadenets (1208—1239) sind: Kein geistliches ist darunter. Am meisten aber beweist mir Dantes Zeugnis. Er kennt wohl einen Sänger der Liebe, des Kampfes, der Rechtschaffenheit, aber keinen Sänger Gottes oder des Glaubens (vgl. *Vulg. eloq.* II, 2.). Vielleicht erlaubt auch das gänzliche Fehlen religiöser Lieder im *Cancioneiro general* (s. Gröbers *Grundriss* II, 2, 193) den Schluss, dass die provenzalischen Muster das fromme Empfinden in keiner Weise angeregt haben. Selbst des späteren Alfons' X *Loores* sind nur in der Technik, nicht in ihren Quellen, provenzalisch (s. Groebers *Grundriss a. a. O.* S. 185.).

. . . que dirai de vostr' alta persona,
Quar veg tot jorn, que la Gleyza vos canta? *Joyas*, p. 51.

Und wirklich hält es Peire von Corbiac für nötig, sein Unternehmen, die heilige Jungfrau in der *lenga romana* zu besingen, zu begründen. Doch das Bedürfnis war auch später nicht vorhanden, trotzdem mehrten sich die geistlichen Lieder. Darum muss aus den Dichtungen der alten Zeit der Nachweis geführt werden, dass innerhalb ihres Gedanken- und Gefühlskreises für jene kein Platz war. Das scheint möglich zu sein.

Dass die Dichter auf ihrer Jagd nach überschwänglichen Bildern und Vergleichen vor Religion und Kirche Halt machen sollten, lässt sich von vorne herein nicht erwarten. So finden wir in der That häufig gebetartige Wendungen, dem Kirchenliede vertraute Metaphern im Dienste der Liebe verwendet. Gavauda beginnt sein Klagelied auf die Geliebte (*Bartsch' Grundriss* 174, 3): *Crezens, fis, verays et entiers Fui vas mi dons* . . Lanfranc nennt die seine (*Grundriss* 282, 7.): . . *de tot fait benestan Cims e raditz, flors e frutz e semensa;* — alles Epitheta Christi und Mariä, aus der Hymnendichtung hinlänglich bekannt. Das mag noch hingehen; und wenn Wilhelm IX. Gott und Sankt Julian für eine recht unheilige Gabe preist (*Grundriss* 183, 2.), so mag er sich des Unehrerbietigen der Wendung ebenso wenig recht bewusst geworden sein, wie Zorzi, der den heiligen Geist zum Zeugen der Härte seiner Dame anruft (*Grundriss* 74, 15.), oder Daude von Pradas, der die seine „bei dem Gotte, der am Kreuze hing", beschwört (*Grundriss* 124, 3.). Anstössiger ist es schon, wenn Peire Vidal ihr zuruft: *Domna, deus, qu'es lejals e vers, Vos a dat pretz, honor e be Pro mais, que no retenc ab se* (*Grundriss* 364, 20). Dieser verliebte Held geht in der Verhimmelung der Angebeteten am weitesten. Einmal vergleicht er ihre Worte an Honigsüsse mit denen des heiligen Gabriel, ihre körperlichen Reize mit denen der Töchter Israels, nennt sie Taube ohne Galle, in beidem durch das hohe Lied inspiriert; er dient ihr treuer, als Abel seinem Gotte, liebt sie mehr als Jakob die Rahel. Oft geht dem Dichter seine Schöne über die ewige Seligkeit[5]), er glaubt in ihrem Gottes Antlitz zu schauen[6]) Der Himmel wird gebeten, die Dame zum Erbarmen zu stimmen[7]). Arnaut Daniel behauptet, er höre täglich die Messe, spende Wachslichter und Öl, damit Gott ihm gegen die helfe, die ihn ohne Kampf überwinde (*Grundriss* 29, 10.). Bedenklich wird es aber, wenn Aimeric von Belenui sagt: . . *Tan mi ten de joi nut Cilh que'm*

[5]) z. B. Guillem v. Berguedan 17.
[6]) Peire Vidal 39 (Bartsch' Ausg.).
[7]) Raimon Jordan 2.

don deus vezer nuda —, (*Grundriss* 9, 5.) oder Raimbaut von Aurenga bittet: *Dieu prec, tan de mort m'escrima, Domna, e m'aja suffert, Tro qu'ieus embraz ses chamiza (Grundriss* 389, 40.). Dem Raimon Jordan liegt weniger am Paradiese als an einer Nacht bei der Geliebten *(Grundriss* 404, 4). Die unglaublichste Gleichgiltigkeit gegen das dritte Gebot zeigt aber wieder der älteste, Graf Wilhelm: *Enquer me lais dieus viure tan, Qu'aia mas mas soz so mantel. (Grundriss* 183, 1.). Burlesk geradezu wirkt Guillem von Berguedan: Er wünscht sich eine Nacht bei seiner Schönen, die von Ostern bis zum Feste der Märtyrer dauerte, indessen der Gatte fest schliefe, und bittet: *Si anc s'averet oratz, Dieus, aquest me sia datz (Grundriss* 210, 14.). Frivoler noch erscheinen die Gebete, die Guiraut von Borneil und Bertran von Alamanon ihren Tageliedern vorausschicken. Dazu stellt sich die Tenzone zwischen Aimeric von Peguilhan und Elias (von Uisel? *Grundriss* 10,37.), in deren Verlauf dieser den Meineid in Liebessachen für erlaubt erklärt, da man ihn ja durch eine Wallfahrt sühnen könne. Die Fragestellung drängte einen von beiden zu dieser Entscheidung; deshalb kann man sie füglich als Zeichen einer bedenklich leichtfertigen Auffassung von Religion ansehen.

Man darf nun freilich solche Stellen, die sich leicht vermehren liessen, nicht mit dem Massstabe modernen Empfindens messen; Peire Cardinals Estribot *(Grundriss* 335, 64.) lehrt uns in seiner handfesten Brutalität zur Genüge, mit was für Dingen man selbst in löblicher Absicht den Namen Gottes zusammen nannte. So viel aber dürfte klar sein: Wo der Verkehr mit der Gottheit so naiv sinnlich war, dass man sie mit den unwahren Schwüren und fleischlichen Wünschen einer wenig tiefen und in ihrem Grunde unsittlichen Liebe in Verbindung brachte, da war nicht der rechte Nährboden für einen aus dem Herzen quellenden Lobgesang des Ewigen. Es soll damit nicht behauptet werden, dass die provenzalischen Dichter schlechte Katholiken gewesen wären; aber sie liessen es wie der grösste Teil der abendländischen Christenheit an der blossen Werkgerechtigkeit genügen, die nach vulgärer Anschauung zum Seelenheil ausreichte. Die Kirche hatte die Formeln ausgebildet, nach denen jeder durch Vermittelung ihrer Priester mit dem Himmel zu verkehren hatte, und noch drängte keine innere Offenbarung, kein Zug des Herzens den schlicht Gläubigen dazu, seinem Gotte mehr zu sagen, als was in seinem Brevier ihm vorgesprochen wurde. Als man erst an der Unfehlbarkeit dieser Vermittelung zu zweifeln anfing, und die Herzen wieder selbst den Weg zum Ewigen suchten, da ertönte auch in Südfrankreich das geistliche Lied lauter. Aber Vorgänge anderer Art hatten die Lebenskraft der einheimischen Kunst vernichtet: sie konnte auf dem neuen Gebiete keine neuen Bahnen

finden, musste sich von der franziskanischen Dichtung Italiens weit überholen lassen und verzünftelte und versumpfte unter den Händen der Toulousaner.

Eine starke Quelle frommer Begeisterung floss dem 12. und dem 13. Jahrhundert aus den Kreuzzügen. Die Wecklieder, die sie in grosser Zahl hervorgerufen haben, könnten zu den geistlichen Mahnliedern gestellt werden. Aber neben den eintönig wiederholten geistlichen Motiven nimmt das Ritterlich-Romantische, nehmen Politik und Persönliches einen so grossen Spielraum ein, dass die Kreuzzugslieder sich eher zu den polemischen Sirventesen gesellen.[8]) Schon bei Dichtern von dem Alter Guillem Ademars ist die religiöse Begeisterung so verblasst, dass er Alfons VIII von Kastilien deshalb zum Zuge ermuntert, weil er neben einem verdienstlichen Werke ihm damit noch den Gefallen erweise, den eifersüchtigen Gatten seiner Schönen ihm vom Halse zu schaffen (*Grundriss* 202, 9.) Dasselbe zeigt sich bei Rambaut von Vaqueiras und Blacatz, die zwischen Liebe und Kreuzug schwanken.[9]) Zu dieser Gattung gehören ja auch Lieder, die über die Misserfolge dieser Unternehmungen klagen, wie dasjenige Austorcs von Segret (*Grundriss* 41, 1.) oder des Templers (*Grundriss* 439, 1.), solche die sich mit ihren bösen wirtschaftlichen Folgen befassen, wie das Guillems von Mur (*Grundriss* 226, 2.), oder rein moralische Sirventese, wie das Bernart Alahans (*Grundriss* 53, 1.) oder Guiraut Riquiers (*Grundriss* 248, 87.), die den Verfall der Kreuzzugsidee dem allgemeinen Sittenverfall zur Last legen.

Aus diesen Gründen glaube ich die Kreuzzugslieder aus den folgenden Untersuchungen ausschliessen zu sollen, soweit sie nicht zur Charakteristik der zu besprechenden Dichter beitragen.[10])

Moralische Rügelieder dann den geistlichen zuzurechnen, wenn sie Lohn und Strafe im Jenseits ins Feld führen, wie Guiraut von Borneil selten, Marcabru und Peire Cardinal mit Vorliebe thun, halte ich für unangemessen, weil ihnen das oberste Kriterium eines geistlichen Liedes: die religiöse Ergriffenheit, abgeht. In einzelnen Fällen kann die Zuteilung zweifelhaft bleiben, wie in den unten zu besprechenden Liedern Gavaudas (*Grundriss* 174, 9.)[11]) und Guiraut Riquiers (*Grundriss* 248, 86.),[12]) im ganzen bewährt sich das angegebene Merkmal.

[8]) So hält es Gaston Paris mit den gleichartigen altfranzösischen Liedern; s. *La litt. franç. au m.-â.* § 163.

[9]) *Grundriss* 392, 3. bezw. 156, 4.

[10]) S. über den Gegenstand Fauriel II, 110 ff. und Schindler, die Kreuzzüge in der altprovenzalischen und mittelhochdeutschen Lyrik, Dresden 1889. Erschöpfend behandelt ist er noch nicht.

[11]) S. unten.

[12]) S. unten.

Es erübrigt noch, das geistliche Kunstlied gegen die anderen Erzeugnisse der frommen Stimmung, insbesondere gegen das, was man geistliches Volkslied genannt hat, abzugrenzen. Bezüglich des Inhalts zunächt bestimmt Ferdinand Wolf[13]) den Unterschied dahin: der kunstmässige geistliche Gesang sei vorwiegend lyrisch, das Volkslied vorwiegend episch. Das trifft auch für die provenzalische Litteratur zu, ja, für die durchaus epische Natur des volksmässigen Gesanges haben wir ein ausgezeichnetes Beispiel in dem Weihnachtslied des 11. Jahrhunderts *Mei amic e mei fiël*,[14]) dessen Strophen mit dem gregorianischen Hymnus *In hoc anni circulo* abwechseln. Während der Hymnus, die zu verherrlichenden Geschehnisse der Heilsgeschichte als bekannt voraussetzend, sich betrachtend in Metaphern und Lobpreisungen ergeht, enthält der provenzalische Text im wesentlichen einen Bericht von der Verkündigung. Ein vom Herausgeber[15]) *Prière à la Vierge* überschriebenes Lied ist nur in den zwei ersten Strophen und in den zwei letzten Versen ein Gebet; der ganze Rest beschäftigt sich mit dem Sündenfall, berichtend und dogmatisierend. Diese Haltung entspricht ganz der Bestimmung der Lieder: das lateinlose Volk mit den Vorgängen der Heilsgeschichte bekannt zu machen. Ganz anders ist der Zweck des Kunstliedes: Hier tritt das Herz, sei es voll Weltentsagung und Reue, sei es jubelnd und lobpreisend unmittelbar dem Göttlichen gegenüber. Den formellen Unterschied bestimmt Wolf[16]) dahin, dass das Kunstlied sich in den Formen der Kunstlyrik, das Volkslied sich in denen der lateinischen Prosen und Hymnen bewege. Provenzalische Lieder geistlichen Inhalts in Prosenform[17]) sind nicht erhalten.[18]) Die beiden eben genannten Lieder bedienen sich gebräuchlicher Hymnenformen. Die übrige geistliche Litteratur: gereimte Gebete, Glaubensbekenntnisse, Beichtformeln, Psalmenübersetzungen, Paraphrasen von liturgischen Gebeten haben durchweg gleich schlichte Metra.[19]) Auch stilistische Unterschiede

[13]) Ueber die Lais, Leiche und Sequenzen. S. 117.

[14]) Paul Meyer, *Anciennes poésies religieuses en langue d'oc*, p. 15—17

[15]) Paul Meyer, *a. a. O.* p. 18—19.

[16]) *a. a. O.* S. 117.

[17]) wie sie Wolf S. 108 ff. und 130 ff. bestimmt.

[18]) Oder darf man das alte Glaubensbekenntnis *Anc. poés. rel.* p. 6 ff. als eine Prosa auffassen, da auch nach Stengels Redaktion (*Zs. f. rom. Phil.* X, 153 ff.) noch 5 Abschnitte durch die metrische Form von einander geschieden werden? Das Gedicht wäre alsdann eine interessante Zwischenstufe zwischen der lateinischen Prosa und dem provenzalischen Descort. Ueber den *lay de la Passion*, den Raimon Feraut nach seiner Angabe verfasst hat, s. *Romania* VI, 355.

[19]) Das Reimpaar herrscht vor, meist aus Acht-Silbnern, Zehnsilbnern, vereinzelt nur Alexandrinern; selten, wie in den Psalmenübersetzungen stellenweise, finden sich einreimige Vierzeilen.

haben statt.[20]) Wir werden sehen, dass das Kunstlied auch hier eine Annäherung an die weltliche Lyrik erstrebt, in verschiedenen Perioden in anderer Stärke und in anderer Weise.[21])

---

[20]) Vgl. dazu die nicht durchweg richtige Gegenüberstellung Villemarqué's, angeführt von Wolf, *a. a. O.* S. 311.

[21]) Die Marienklagen, deren wir fünf besitzen (*Romania* 14, 530; Appels *Chrest.* No. 103; *Recueil d'anc. textes* 131 ss.; *Rev. d. langues rom.* 32, 578 ff.; D.-Arbaud, *Chants pop. de la Provence* II, 226 ff.) gehören zu den Erzeugnissen, die am meisten lyrische Stimmung atmen; eine derselben (*Rev. d. langues rom.* 32, 578 ff.) bedient sich sogar einer ziemlich kunstvollen, in der späten Lyrik sehr beliebten Strophenform. Da aber regelmässig, dem lateinischen Muster getreu, der Monolog Mariä unterbrochen wird, durch Erzählung und durch Trostworte Christi, so hat die epische Dichtung mehr Anspruch auf sie. Auch sind sie kaum anders denn als gereimte Übersetzungen zu betrachten, etwa gleich den Psalmen; s. Wechssler, *die romanischen Marienklagen*, Halle 1893, mit etwas anderer Auffassung.

1. Historisch-biographische Uebersicht.

Der Versuch einer historisch-biographischen Darstellung der religiösen Lyrik rechtfertigt sich zunächst durch ihre Stellung in der Produktion jedes einzelnen Dichters. Ein doppelter Nutzen erwächst daraus. Einmal wird sich manche Dichtergestalt voller abrunden, sodann werden sich mehrfache Fingerzeige über Stellung und Bedeutung des frommen Gesanges innerhalb der provenzalischen Dichtkunst überhaupt darbieten. In Verbindung hiermit sind die ausserlitterarischen Momente aufzuzeigen, die das geistliche Lied in irgend welcher Richtung beeinflussen konnten. Wenn dieses endlich zu verschiedenen Zeiten ein verschiedenes Gesicht zeigt, so ist klar, dass der Besprechung seiner Formen und Stoffe eine solche seiner Geschichte mit Fug vorangeht.

Diez sagt von der geistlichen Dichtung: Sie blieb . . auf die enge Zelle und gewöhnlich auf einen späteren Lebensabschnitt des Dichters beschränkt.[22]) Diese Ansicht bestätigt sich zunächst an vier Dichtern der guten Zeit, die im Kloster geendet haben.[23]) Ja, noch ein fünfter, und zwar der Senior aller, Graf Wilhelm von Poitiers, kann die Regel bekräftigen. Diez (*L. u. W.*[2] 13—14) setzt sein Busslied (*Grundriss* 183, 10) vor eine Pilgerfahrt. Wenn man die Worte (V. 31—32): *Ar no puosc plus soffrir lo fais, Tan sui apropchaz de la fi* — so betont, wie es V. 37 ff. nahelegt, so ist es kurz vor dem Lebensende und beim Eintritt in ein Kloster gedichtet. Kaum ein anderer Dichter zeigt in seiner Blütezeit weniger Neigung und Befähigung zur religiösen Inspiration wie dieser weltfreudige Sinnenmensch. Nicht zwar seinem Inhalte nach, wohl aber nach dem Anlass können wir mit diesem Gedicht die geist-

[22]) *a. a. O.*[1] 169.

[23]) Von 14 Dichtern wird uns das berichtet; von einigen andern ist es mit Sicherheit zu schliessen. Zur richtigen Beurteilung des Verhältnisses muss man von den im *Grundriss* von Bartsch, 60 ff. genannten 104 Namen die 10 Frauen und die Geistlichen von Beruf abziehen, ferner alle die Berichte, die nur *razós* sind, so wird sich ergeben, dass etwa ein Drittel der Dichter, von denen wir etwas wie eine Biographie besitzen, im Kloster ihr Leben beschlossen haben.

liche Kunstdichtung beginnen lassen, die so in höchst charakteristischer Weise von einem Bussliede eröffnet wird.

Peire von Auvergne ist von den andern der älteste. Möglicher Weise ist aber das erste geistliche Gedicht von Folquet von Marseille verfasst, da dieser 1214, bis zu welchem Jahre Peire nachzuweisen ist,[24]) das Dichten in der Muttersprache längst verlernt hatte. Peires Weltentsagungslied (*Grundriss* 323, 18) bietet keinen chronologischen Anhalt; denn Herren von Beaucaire[25]) sind die Grafen von Toulouse eigentlich ununterbrochen bis 1229 geblieben. Wenn er nun auch in diesem Liede der Liebe, d. h. dem weltlichen Treiben, feierlich entsagt, so ist es bei dem lehrhaften Zuge dieses Dichters wohl denkbar, dass seine beiden geistlichen Mahnrufe (*Grundriss* 323, 13 und 14) noch während seines Weltlebens verfasst sind. Vier weitere Lieder jedoch gehören seinem Aufenthalte im Kloster an: Zwei von ihnen setzen der irdischen Liebe und Freude die himmlische gegenüber[26]) (*Grundriss* 323, 19 und 20), und sind um deswillen später entstanden als Lied 18, wo von einer frommen Umwertung der ritterlich-romantischen Liebesbegriffe noch nicht die Rede ist. Sie stehen am Anfang der Entwicklungsreihe die um die Mitte des 13. Jahrhunderts zum geistlichen Minneliede führen wird. Die beiden anderen Gesänge (*Grundriss* 16 und 21) setzen eine Vertrautheit mit gewissen Arten von Hymnen voraus, wie der Dichter sie kaum anderswo als im Kloster erwerben konnte.[27]) Von Lied 16 bemerkt auch Diez (*L. u. W.*² 66), dass es an klösterliche Zurückgezogenheit erinnere.

Die beiden unter Folquets von Marseille Namen überlieferten geistlichen Stücke: ein Bussgebet in gepaarten Achtsilbnern und ein Morgengebet in Albenform[28]), will Pratsch[29]) dem als Minnedichter bekannten gleichnamigen Trobador absprechen. Indem er auf die Verworfenheit der im ersten Gedichte (besonders V. 14 ff.) bekannten Sünden hinweist, glaubt Pratsch, dem reichen Kaufmannssohne nicht derartige „Hab- oder besser Raubgier" zuschreiben zu dürfen. Abgesehen davon, dass man die Worte eines Sündenbekenntnisses nicht so streng wägen darf, ist doch Folquet von Marseille nicht, wie es nach Pratsch scheinen könnte, nur der Sohn seines Vaters gewesen, sondern hat auch selbst Handel getrieben. Die Worte des Mönchs von Montaudon[30]) und diejenigen des Bussgedichtes

[24]) L. u. W.² 62.
[25]) Vgl. Str. 8g.
[26]) S. unten.
[27]) S. unten.
[28]) *Grundriss* 155, 19. bezw. 155, 27.
[29]) *Biographie des Troubadours Folquet von Marseille*, Diss. Halle 1878.
[30]) *Grundriss* 305, 16, zitiert *L. u. W.*² S. 194.

bestätigen sich hierin gegenseitig. Grosser Reichtum vollends feit auch heute nicht gegen den Wunsch, ihn zu vermehren. Seine mit dieser zusammenhängende Vermutung, dass der Minnedichter und der fanatische Bischof Folquet nicht identisch seien, entnimmt Pratsch daraus, dass sich bei jenem nichts von dem ausschweifenden und lasterhaft sinnlichen Charakter zeige, den man bei diesem voraussetzen müsse. Einmal aber gaben die Trobadore in der Mehrzahl an ihre Liebeslieder zu wenig von ihrem Innern, um einen unfehlbaren Schluss auf ihre Gemütsanlagen zu gestatten. Dann aber ist Pratsch eine Stelle aus einer Predigt Roberts von Sorbon[31]) entgangen, die beider Identität bestätigt und auch eine gewisse Leidenschaftlichkeit der Reue über den weltlichen Gesang erkennen lässt. Ich sehe nichts, was gegen das Zeugnis des 1201 geborenen Robert einzuwenden wäre. Er hat den Bericht von Folquets Selbstzüchtigung sicher von Augenzeugen. Dagegen beweist es gar nichts, wenn Dante[32]) von Folquets geistlicher Dichtung nichts weiss. Am Ende seiner Dichterlaufbahn, vielleicht beide im Kloster entstanden, waren sie offenbar weniger verbreitet und beliebt, weshalb sie nur in Handschriften aus der Provence erhalten sind.[33]) Die Alba möchte Pratsch Folquet von Romans zusprechen,[34]) doch hat Zenker[35]) dargethan, dass wir nicht berechtigt sind, sie dem Marseiller zu entziehen.

In demselben Orden wie Folquet, dem der Cisterzienser, fand Perdigo die letzte Zuflucht. Im Kloster zu Silvabella, also nach 1218,[36]) wird er auch sein Marienlied[37]) verfasst haben.

Etwa ein Jahrzehnt darauf, um 1230,[38]) fordert Cadenet seinen Freund (*compaire*) Blacatz auf, seinem weltlichen Leben ein Ende zu machen, seiner ewigen Angelegenheiten zu gedenken, und er selbst

---

[31]) s. Haurèau, *Mém. de l'Ac. des inscr.* XXXI, II, 142, (zitiert von P. Meyer, *Romania* XIX, 4). Andere Zeugnisse gegen Pratsch' These bringt Zingarelli bei, *La personalità storica di Folchetto di Marsiglia nella „Commedia" di Dante*, Napoli 1897 (*Atti dell' Accad. di archeol. e belle arti di Napoli*, vol. XIX.); derselbe zeigt auch, S. 3, dass Pratsch bei völliger Kenntnis der Publikationen über seinen Gegenstand nicht hätte auf seine schiefe Vermutung kommen können.

[32]) *Par.* IX, 67 ff.

[33]) In C bezw. C [,C reg.], R u. f.

[34]) Auf Grund von C reg. u. R.

[35]) *Leben u. Werke des Trob. F. von Romans*, Halle 1896, S. 6.

[36]) *L. u. W.*[2] 441.

[37]) *Grundriss* 370, 15.

[38]) Blacatz starb 1236 oder 1237 (L. u. W.[2] 324.), wohl recht hoch betagt, wie O. Schultz *Z. f. r. Ph.* IX, 131 mit grosser Wahrscheinlichkeit nachgewiesen hat. Mehrere Jahre vorher könnte also Cadenet jene Mahnworte an ihn gerichtet haben (*Grundriss* 106.24; vgl. *L. u. W.*[2]439). Cadenets sonstige Lieder erlauben nicht, den Beginn seiner frommen Periode zu bestimmen.

macht in einem schlichten und innigen Bussliede[39]) seine Rechnung mit dem Himmel. Der kräftige Fusstritt, den er der bösen Welt im Geleite des Gedichtes versetzt, macht es sehr wahrscheinlich, dass dieses nach seinem Eintritt in den Hospitaliter-Orden entstanden ist, dem er 1239 noch angehörte.[40])

Was bewog jene Vier dazu, der Welt Lebewohl zu sagen? Peire von Auvergne offenbart uns auch hier seine nüchterne, seichte Art: Er gesteht, gern hätte er sich noch in der Welt vergnügt gemacht;[41]) doch der Kluge baut vor, darum wolle er, ehe der Tod ihn überrasche, von der Welt ab und den ewigen Dingen sich zuwenden. „Liebe, so erklärt er (V. 50—53) ausdrücklich, es müsste mich schmerzen,[42]) wenn irgend ein anderer ausser dem gerechten Richter geschickt genug wäre, mich von Dir abzubringen." Noch in Lied 16 bittet er daher (Str. 4) um Kraft, sich von den Freuden dieser Welt loszureissen. Peire handelt also nach dem Rezepte: Lustig gelebt und selig gestorben.

Derselbe Wunsch, seine ewigen Angelegenheiten zu ordnen, nicht gemischt mit Gefühlen bitterer Enttäuschung oder Gewissensqual, führt Cadenet aus der Welt in die Klosterzelle. Durchaus romantisch-konventionell in Ausdruck und Gesinnung verraten seine Lieder nirgends irgend welchen Hang zur Weltentsagung.[43]) Für ihn war also dieselbe Überlegung bestimmend, die er Blacatz zu bedenken giebt: dass dieser Welt Glanz und Ehre in der anderen Trübsal und Schmerz ist.

Folquet hingegen trieben Gründe persönlichster Natur hinter die Klostermauern: es war die Hand des Schicksals, die rings mit seinen Freunden und Gönnern aufräumte.[44]) Besonders der Tod Barrals von Marseille (1192) hat ihn vom Minnegesange ab und ernsteren Stoffen zugewendet (*Grundriss* 155, 7 u. 12); er eifert gegen die Thorheit der Liebhaber und die Habgier der Reichen (155,7), und mit einem Kreuzliede (155, 15) betritt er bereits religiöses Gebiet. Während er in Lied 19 sich Gnade flehend vor seinem Gotte

---

[39]) *Grundriss* 106, 10.

[40]) s. Chabaneau in der *Hist. gén. du Languedoc*, X, 301, Note 4.

[41]) *Grundriss* 323, 18, V. 29—31. V. 29 möcht ich lesen: *Mas si'n sabja dieus lo ver:* Aber Gott möge doch die Wahrheit hierüber erfahren. Dies passt gut zum Vorangehenden, wo er die Klugkeit dessen rühmt, der sich zur Zeit von der Welt und ihren Freuden scheidet.

[42]) V. 50 statt *be'm degratz voler: be'm degra doler*, nach a (Appel, *provenz. Inedita* S. 203). *Voler* erscheint auch vorher schon als Reimwort.

[43]) Von 24 Liedern (106. 11 u. 19 sind ungedruckt) behandeln 19 Gegenstände der Minne; zwei Sirventese über die Nichtachtung adeliger Sitte, das eine allgemein tadelnd (106, 6); das zweite mit mildem Vorwurfe an den Grafen von Burlatz gerichtet (106, 13), bleiben in gleichem Rahmen.

[44]) s. *L. u. W.*[2] 204, *Hist. gén. du Lang.* X p. 292, Zingarelli a. a. O. p. 25.

windet, hat er in dem Morgenliede den Frieden mit dem Himmel gefunden, und kann nun andere lehren, zu beten und zu lobsingen.

Für Perdigo war das Kloster der Rettungshafen aus dem Schiffbruche seines Lebens, der Ort, an dem er die Schande vor der Welt verbarg, die sein Verrat an Gönnern und Landsleuten ihm eingetragen hatte.[45]) Die tiefe Müdigkeit des geschlagenen Mannes zittert in den Schlussversen seines Marienlobes nach: . . . *gran dezir ai, Qu'ieu fos el renc lai, Senes tot cossire, On san Peir' estay.* Wo ist hier noch eine Spur von dem streitbaren Ton, der den Zeitgenossen aus seinen Kampfliedern gegen die Albigenser entgegenklang?

Perdigos Marienlied, so mittelmässig an sich, stellt sich uns doch, nach der mittelbaren Ursache seiner Entstehung einerseits und nach seinem Stoffe andererseits als das Ergebnis zweier Bewegungen, dar, deren eine auf das Schicksal Südfrankreichs, die andere auf das religiöse Leben des Mittelalters, beide aber auf die Richtung, die die provenzalische Litteratur nehmen sollte, einen bedeutenden Einfluss gewannen: der albigensischen Häresie[46]) und der Gründung des Predigerordens durch den heiligen Dominikus (1213); die erste ist, wie bekannt, die Ursache der zweiten.

Jene war zunächst nichts weiter als der Ausdruck der Empörung der mittleren Klassen gegen die Verwilderung des Klerus, der nicht mehr fähig schien, das Seelenheil der Menschheit zu sichern. Bei dem Adel, der unter den Missständen weniger zu leiden hatte, und seinem Pflegekinde, der provenzalischen Dichtung, fand die Waldenserbewegung daher in ihren ersten Jahrzehnten gar keinen Wiederhall. Erst das Vorgehen Roms gegen den Grafen von Toulouse zog auch feudale Kreise und damit die Hofdichtung in Mit-

---

[45]) Man könnte geneigt sein, das Lied (*Grundriss* 370, 15) einem sprachlich sonst durchaus korrekten Dichter wie Perdigo abzusprechen. Wir haben Obliqua wie *salvaire, laire* (Str. 1), *peccaire* (Str. 2), *jauzire* (Str. 5), *hom* (Str. 3); Nom. *veray* (Str. 4), den französischen Nom. *sire* (Str. 5). Auch finden sich 3 Reimwiederholungen: *faire* in Str. 1 und 2, *esmay* in Str. 1 und 3, *veray* in Str. 3 und 4 (*ai* in Str. 2 und 5 möchte ich nicht hierher rechnen, da *aver* wie *esser* in dieser Beziehung Ausnahmen zu gestatten scheinen). Angesichts des Zusammengehens von C und R., folglich auch ihrer alten Quellen (s. Gröber in *Rom. Stud.* II, § 31), sind wir jedoch dazu nicht berechtigt, wenn auch dem Dichter mit der Entlastung von diesem poetisch schwachen Erzeugnis ein Gefallen geschähe. Der litterarisch gebildeten Gesellschaft hätte er mit solchen Verstössen wohl nicht kommen dürfen, das andächtige Gemüt seiner schöngeistig anspruchsloseren Klosterbrüder mochte über sie hinwegsehen. Auch sein Zeitgenosse Cardinal nähert sich in seinen Rügeliedern zuweilen den Flexionsformen der Umgangssprache; vgl. besonders *Grundriss* 335, 55 (nach Bartsch, *Chrest.*[5] 173) u. 335, 62 V. 1, auch sein langes Mahngedicht in Mahn, *Werke* II, 201.

[46]) Ueber Entstehung, Verlauf und Lehre derselben s. Dieckhoff, *Geschichte der Waldenser im M.-A.*, Göttingen 1851.

leidenschaft. Obgleich nun der Ketzerei der Gedanke der freien Predigt zu Grunde lag, eine in die Kirchenverfassung tief einschneidende Idee, zeigte sich doch in dem Bunde des römischen Stuhles mit Frankreich zu sehr der politische Pferdefuss, als dass das religiöse Motiv dagegen hätte durchdringen können. Die Sache der Waldenser wurde zur Sache der südfranzösischen Freiheit. Hass gegen die Geistlichkeit, die den Sturm heraufbeschworen, und gegen die Franzosen, die sich zu ihren Werkzeugen gemacht, ertönt in den Liedern der Dichter, die der Kampf jener Tage hervorgebracht hat, von Peire Cardinal und Guido von Cavaillo bis zu Guillem Figueira und Bernart Sicart. Aber mit den Ketzern wollen auch sie, wohl die heftigsten Angreifer der Klerisei, nichts gemein haben. Cardinal erklärt sie sogar in allen ihren Schattierungen für Bastarde, hervorgegangen aus dem ehebrecherischen Treiben der schwarzen Mönche (*Grundriss* 335, 64). Peire Vidal spricht gewiss die Meinung nicht nur seiner Kunstgenossen, sondern der ganzen feudalen Gesellschaft Südfrankreichs aus in den Worten: „ . . Wie haben doch der Papst und die falschen Lehrer die heilige Kirche in solchen Jammer gestürzt.[47]) Sie sind so thörichte Sünder, dass die Ketzer sich erhoben haben. Sie geben das Beispiel im Sündigen. Da kann kaum Einer anders handeln.“ Vorsichtig lenkt er aber ein: „Doch ich will nicht weiter Händel machen.“ Auch Guillem Figueira, dessen Dichten der letzten Periode des Kampfes angehört, lässt nirgends Zweifel an seiner Rechtgläubigkeit aufkommen. Beginnt er doch sein berühmtes Schmähgedicht auf Rom[48]) mit den Worten: „Rom, ich wundere mich nicht, dass die Menschen irren.“ Gavauda, der sehr energisch die Partei der Grafen von Toulouse ergreift, lässt alles Religiöse aus dem Spiel.[49])

So hat denn diese Bewegung der religiösen Kunstdichtung keine neue Inspiration zugeführt. Im Gegenteil haben die Dichter, die infolge der Niederlage der provenzalischen Sache an Friedrichs II Hofe eine Zuflucht suchten und fanden, den Samen religiöser Gleichgültigkeit gewiss tief in sich aufgenommen.[50]) Dadurch freilich, dass der Krieg Wohlstand und Freiheit des Südens brach und durch Beseitigung der kleinen Höfe der freien, heiteren Kunst den Boden entzog, hat er die lehrhaft-moralische Richtung vorbereitet, die den Erzeugnissen der provenzalischen Muse in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Stempel aufdrückt.

Unmittelbar befruchtend jedoch wirkte das Auftreten des hei-

---

[47]) *Grundriss* 364, 35. Bartsch ändert grundlos; es ist zu lesen: *Quar com an vout' en tal pantais* (i. e. *sancta Gleiza).*

[48]) *Grundriss* 217, 2, Levy 2.

[49]) s. besonders *Grundriss* 174, 1.

[50]) s. Gebhart, *L'Italie mystique*, Paris 1890 p. 165.

ligen Dominikus und seines Ordens in Südfrankreich. Die Einrichtung des Rosenkranzes und die Begründung der Rosenkranzbrüderschaften haben eigentlich erst den Marienkultus zu einem wirklichen Gottesdienst, um in der Kirchensprache zu reden, aus einer Hyperdoulia zu einer Latria gemacht.[51]) Da die Waldenser die Marienverehrung verwarfen,[52]) so war, sich zu ihr zu bekennen, ein sicheres Schutzmittel gegen die Verfolgungen der Inquisitition. So hat der Verfasser von des Sünders Reue,[53]) der nach eigenem Geständnis in der Jugend Ketzer gewesen war und von Rückfällen heimgesucht wurde, sich nicht besser zu rechtfertigen gewusst, als indem er zwölf seiner Gebete der Verherrlichung der Jungfrau widmete.

Die Ausbreitung des Mariendienstes war für die Litteratur insofern von Bedeutung, als nun der Antrieb gegeben war, auch ausserkirchlich das Lob der Jungfrau zu singen, der Dichter hatte ein weites Publikum. Zum zweiten war die Gestalt der schönsten und reinsten Frau, die im Namen der elementarsten Gefühle bei ihrem strengen Sohne für die Menschheit eintritt, poetisch ungleich fruchtbarer, als der gefürchtete, strafende Gott, der in der Vorstellung der abendländischen Welt fast zum Moloch geworden war, und den erst der kindliche Sinn eines Franziskus wieder lieben lernte und lehrte.

Beweisend für den Einfluss des neuen Ordens auf die Marienverehrung auch in der Kunstdichtung ist die Thatsache, dass vom zweiten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts die Lieder an die Jungfrau in der frommen Litteratur den grössten Platz einnehmen,[54]) während Peire von Auvergne und Folquet von Marseille der Gottesmutter nicht einmal Erwähnung thun.

---

[51]) s. Clemens Frantz. *Versuch einer Geschichte des Marien- und Annenkultus* Halberstadt 1854; über Dominikus und seine Wirksamkeit in Südfrankreich s. den betr. Artikel und „Dominikaner" bei Ersch und Gruber.

[52]) Vergebens sucht man ihren Namen in Waldenserdichtungen. Geradezu polemisch nimmt sich eine Stelle im *Avangeli de li quatre semencz* aus:

Molher es de l'agnel e dicta la soa spoza,
Bella e ben faczona, placzent e graciosa,
Humil e casta e vio mot vertuosa . .

(*Z. f. r. Ph.* IV, 540, V. 238—240. Die Schilderung geht noch einige Verse weiter.) In diesen Ausdrücken wird bei katholischen Dichtern ständig Maria gefeiert. Hier aber ist die Aussaat der Apostel gemeint, und ihre Frucht, die Kirche, im Anschluss an die Parabel vom Sämann, nach Matth. 13.

[53]) Suchier, *Denkmäler prov. Sprache und Litteratur*, S. 340 ff. Der Dichter schrieb um 1230 (s. die Anm. des Herausgebers), kurz nach der förmlichen Einsetzung der Glaubensgerichte.

[54]) Vgl. auch Azais, *Les Troubadours de Béziers*[2] 49 u. 86.

Zunächst ist Peire Cardinal hier zu nennen, mit einer Marienretroencha, die sich in ihrem noch völlig kirchlichen Tone zu Perdigos Lied stellt.[55]) Peires Charakter weicht in vielem bedeutsam von dem der oben besprochenen vier Dichter ab, und zeugt so von dem sich vorbereitenden Umschwunge in den Gemütern. Sehen wir davon ab, dass er dem Minnesang abhold war; das war Marcabru, wenngleich nur als Misogyn, vor ihm gewesen. Aber seine ganze Kritik der Zeitschäden geht nicht, wie bei allen Früheren und besonders bei seinem älteren Zeitgenossen Guiraut von Borneil, vom ständisch ritterlichen, sondern vom sittlichen und religiösen Standpunkt aus, seine Satire umfasst alle Stände. Er will nicht *„pretz“* und *„largueza“* wieder erwecken, sondern tritt mit dem Anspruch des Sittenpredigers, ja nicht selten des geistlichen Mahners auf.[56]) Häufig schlägt er den Ton des Gebetes an. Ein heftiger Sirventes gegen die Geistlichkeit und die Geizhälse schliesst mit einer Bitte um Verzeihung für die Sünder,[57]) ein anderer auf die Nichtigkeit irdischen Gutes wendet sich in der Tornada an die heilige Jungfrau.[58]) Eine lange Satire schliesst mit drei Strophen Gebet an Christum und seine „süsse Mutter“.[59]) Auch darin stellt er sich über den Durchschnitt der Gläubigen, dass er mit Zweifeln ringt. Mit naiver Kühnheit wagt er sich an den Gegensatz von göttlicher Gerechtigkeit und göttlicher Gnade.[60]) Eine Verherrlichung des Kreuzholzes[61]) steht so vereinzelt da in der provenzalischen Litteratur, dass Neuere, wie Fauriel (II, 126), das Gedicht für ein Kreuzlied hielten.[62]) In der lateinischen Dichtung ist dieser Stoff schon seit dem 11. Jahrhundert heimisch.[63])

[55]) *Grundriss* 335, 70. Die formell gleiche Kanzone Sordels (437,1) ist, wie Maus, *Peire Cardinals Strophenbau* S. 71 zeigt, vor 1229, also zwischen 1225 und 1229 zu setzen. Maus will Sordels Priorität nicht behaupten, aber Peire, der sich überwiegend fremder Formen bedient, wird auch in diesem Falle als Nachahmer zu betrachten sein, das Lied ist mithin nach 1225 entstanden (s. u.) Sein Lobgesang auf das Kreuz, um es gleich vorauszunehmen, entlehnt Form und Reime von Jaufre Rudel (s. Maus S 32.) Eine Datierung ist bei ihm also noch weniger möglich.

[56]) Vgl. besonders *Grundriss* 335, 42.

[57]) *Grundriss* 335, 55.

[58]) *Grundriss* 335, 34.

[59]) *Grundriss* 335, 27.

[60]) *Grundriss* 335, 67. Vgl. auch *L. u. W.*² 375, Diez' metrische Uebersetzung.

[61]) *Grundriss* 335, 15.

[62]) Auch Maus S. 32. Ich folge Herrn Prof. Toblers in den Vorlesungen über provenz. Litteratur vorgetragener Meinung. Ein Kreuzugslied ohne Beziehung auf das heilige Grab und die Pflicht der Christenheit, es zu befreien, ist undenkbar. Zum Text: Str. 4 b ist *linh* (Rayn.) in *lenh* zu ändern. Die Stelle bezieht sich auf die Legende, nach der das Kreuzesholz aus dem Baume der Erkenntnis gefertigt war. Daher wird Christus als Frucht vom Baume der Erkenntnis bezeichnet (Str. 4 g.)

[63]) s. u.

Peire Cardinals religiöse Dichtungen sind nicht, wie die seiner Vorgänger, das Erzeugnis des reuigen Alters oder des moralischen Bankerotts, sondern der Ausdruck einer tiefinnerlichen, ihm wesenseigenen Frömmigkeit.

In mehr als einem Sinne sein Gegenbild ist Guiraut von Borneil, die Verkörperung des ritterlichen Standesgeistes. Auch er moralisiert gern, aber nie gilt sein Tadel allgemein menschlichen Gebrechen, sondern adligen Lastern, dem Verfall von Grossmut und Freigebigkeit, dem Geiz und der Habsucht, die sich in ihrem Gefolge einstellen, und das wieder nicht so sehr aus Gründen der Moral, sondern weil sie von Missachtung für seine Kunst begleitet waren. Wie eng seine religiösen Vorstellungen mit seinen feudalen Anschauungen verwachsen waren, zeigt ein Sirventes (*Grundriss* 242,73), demzufolge Geiz und Habgier, wie Geringschätzung des Gesanges den Verlust der ewigen Seligkeit herbeiziehen. In genau gleichem Sinne predigt er mit Feuer den Kreuzzug.[64]) Da heisst es: . . Die Vornehmsten müssten sich am meisten bemühen, ihm (Gott) zu gefallen, da feine Ausrüstung und schöner Aufzug, Hofesart und Ergötzen ihnen nicht schadet, wenn nur der heilige Geist in ihnen wurzelt; und um ihrer schönen Kleider willen, deswegen, weil sie höfisch und zierlichen Benehmens sind, brauchen sie nicht zu fürchten, dass unser Herrgott von den Edelsten und Ritterlichsten sich abwende, wenn ihnen sonst kein Grund zum Schaden gereicht.[65])

Aber er erfuhr an eigener Haut, dass die Zeiten echten Rittertums dahin waren,[66]) er fühlte sich als Prediger in der Wüste,[67]) und während Peire Cardinal sich nie von der Welt getäuscht oder gemisshandelt glaubte, weil er über ihr stand, musste Guiraut am Ende seiner Laufbahn gestehen: „Wohl sehe, erkenne und weiss ich, dass, wer am längsten in dem Weltleben (*mon*) verharrt, am meisten Schmerz und Ungemach zu erdulden hat.“[68]) Nicht Heiter-

---

[64]) in vier Liedern: *Grundriss* 242, 6. 15. 24. 77. Nach einer alten Angabe hat er selber an dem Kreuzzuge König Richards I. teilgenommen (s. *Hist. gén.* X, 222), und dieser Bericht wird durch sein Klagelied auf Herrn Aimars Tod (*Grundriss* 242, 56) bestätigt, wo es Str. 8 heisst: *Qu'el (Gott) deing auzir cels queill querran Qe a l'arma li don repaus, E·l sainz vas en qu'el fon pausatz, Qu'ieu·l vi baizar mout humilmen, li si(a) en loc de bon garen (Mahn, Ged. 875).*

[65]) *Grundriss* 242, 24, Str. 3.

[66]) s. die alte Nachricht *Hist. gén.* X, 223.

[67]) Vgl. besonders *Grundriss* 242, 23 und 55.

[68]) *Grundriss* 242, 26. Chronologische Bestimmungen fehlen. Das Gedicht ist aber der folgerechte Abschluss seiner Laufbahn. Sind Lignaure und Raimbaut von Orange eine Person, wie Kolsen (*Guiraut v. Borneil* I, S. 44—51) meint, so fällt es wohl nach dessen Tode, der 1234 erfolgte. Auch in der Form scheint sich ein Nachlassen nicht so sehr des künstlerischen Vermögens, als der Schaffenslust zu offenbaren; s. u.

keit der Entsagung, sondern tiefe Verstimmung ist der Grundton seines geistlichen Mahnrufes.

Dieses biographische Interesse lässt Folquets von Romans sonst nahe verwandtes Mahnlied[69]) vermissen. Manches hat er mit seinem grösseren Kunstgenossen gemein: den Eifer für die Kreuzzugsidee,[70]) die Tendenz zum Moralisieren in romantischem Geiste;[71]) aber er ist nüchterner, ausgetragener. Nachdem ihm in der Heimat das Glück der Liebe gelächelt hat, sendet er seiner Dame aus Italien noch einige sehnsüchtige Grüsse,[72]) um sich dann ganz ernsten Gegenständen zuzuwenden, weil andere Zeiten andere Lieder fordern. Diese beiden Epochen seiner Laufbahn bedeuten zugleich Vergangenheit und Zukunft der provenzalischen Dichtkunst. Was bei Guiraut noch durch- und miteinander geht: Romantik und Reflexion, ist bei Folquet schon streng geschieden.[73]) Da somit sein Busslied sich vollkommen in dem Gedankenkreise seiner zweiten Epoche bewegt, so wage ich nicht, mit Zenker (S. 28) aus den Todesgedanken auf hohes Alter des Dichters zu schliessen.[74])

Den gleichen Wandel wie Folquet hat Gavauda der Alte durchgemacht. Aus seiner Jugendperiode sind uns nur zwei Pastorellen geblieben *Grundriss* 174, 4 und 6), sowie der Abschied von ihr: das Klagelied auf den Tod seiner Geliebten (*Grundriss* 174, 3). Den hier ausgesprochenen Vorsatz hat er, soviel wir sehen können, gehalten, und sein Singen war von nun an, nach seinen eigenen Worten, Tadeln und Loben (*Grundriss* 174, 5). Mit dem Wechsel der Themen geht ein solcher des Stils und der Form Hand in Hand:

---

[69]) *Grundriss* 156, 10, zuletzt gedruckt bei Zenker, in seiner Ausgabe von Folquets Liedern, S. 65. Es ist unten mit Guirauts Lied verglichen.

[70]) *Grundriss* 156, 6 und 12.

[71]) 156, 11 und 14.

[72]) Seine kleine Herzensgeschichte stellt sich in folgender Liederreihe dar: 156, 2: Der Dichter ist schüchtern verliebt. — 3: Seine Huldigung wird angenommen. — 5: Ein unzweideutiges Zeichen der Huld berechtigt zu den höchsten Hoffnungen, — 14: die sich auch erfüllen; doch muss er, um der Sicherheit der Dame willen sein heimatliches Viennois verlassen. — 8: In der Ferne gedenkt er mit Freude und Trauer derer, die ihn so hold verwundet hat, und des freundlichen Abschieds, den sie ihm vergönnt.

[73]) Die moralisierende Seite seiner Thätigkeit bezeichnet die Biographie mit „*sirventes joglaresc de lauzar los pros et de blasmar los malvatz.*“ *Sirventes joglaresc* ist nur in dem Sinne zu verstehen, den O. Schultz. *Litt.-Bl.* 1891, Sp. 237, dem Worte vindiziert hat.

[74]) Immerhin wird er nicht mehr jung gewesen sein. Schon 1215 (nach Schultz, *Z. f. r. Ph.* IX, 134) fordert ihn Hugues von Bersie zur Busse auf, da sie bereits beide vom Leben genug kennen gelernt hätten, und 1233 ist er noch am Leben. (*a. a. O* 133).

er geht zum dunklen Stil und schweren Reimen über,[75]) so schweren, dass einmal sogar der alte Seneca samt seinem Schüler Nero einspringen müssen (*Grundriss* 174, 8). In die Reihe dieser dem *„trobar clus“* angehörigen Stücke stellt sich auch sein Predigtgedicht über den Text: „Liebet eure Feinde.“ Er selbst citiert Paulus in Str. 6, und es ist leicht, in mehreren Versen Stellen besonders aus Ephes. 2 und 4, Matth. 5 und 6, Apokal. 20 zu identifizieren.[76]) Der Graf R. der Tornada ist wohl Reimund VI von Toulouse, für dessen Sache er auch in Lied 1 gegen den vom römischen Klerus bestochenen Adel eifert.[77]) Genannt wird er auch hier nicht; aber das Gedicht steht sichtlich noch unter dem frischen Eindrucke der Ereignisse, während deren sich die Partei gegen den Grafen bildete.

Auch Peire Guillem von Luzerna,[78]) der sich mit einem Marienliede zu den geistlichen Dichtern stellt, ist, nach dem wenigen Erhaltenen zu urteilen, vom Minnesang zum lehrhaften Tone übergegangen. Er ist für die liebebedürftige Cunizza eingetreten (*Grundriss* 344, 5), hat der Johanna von Este gehuldigt (344, 3), in einer Cobla erscheint er ernstlich verliebt (344, 2).[79]) Doch er wendet sich von der Minne ab: „Lasse Gott mich mein Glück anderswo finden, und gebe mir solche Freude, die mir zum Vorteil werde; denn die Freuden der Liebe werden zu Klagen und Thränen.“ Er singt ein frommes Lob der Zufriedenheit (344, 3), und es liegt im Zuge seines Wesens, wenn er seine weltliche Kunst schliesslich für fromme Gegenstände verwendet. Er ist der erste,[80]) oder doch einer

[75]) Das wird nach 1195 geschehen sein. Denn in seinem zu Anfang dieses Jahres, vor der Schlacht bei Alarcos, verfassten Kreuzliede (*Grundriss* 174. 10; vgl. *L. u. W.*² 423) ist er noch schlicht und bedient sich leichter Reime.

[76]) *Grundriss* 174, 9. Strr. 6.-1.-2.-3.-5. Gavauda schmückt sich auch sonst gern mit Bibelkenntnis. In dem Planh wird die Offenbarung, in den Pastorellen Salomons Verliebtheit und der Eva Ungehorsam angeführt.

[77]) Das Gedicht fiele mithin zwischen 1195, Schlacht bei Alarcos, und 1222, Tod des Grafen.

[78]) Die Ausgabe von P-E-Guarnerio, Genova 1896, war mir nicht zugänglich, auch das *Giorn. della soc. di letture e conversaz. scientif., fasc.* III, 1896, nicht, wo sie zuerst erschien.

[79]) Auch das „närrische Gehaben“ (*folla parvensa*), dessen er sich in seinem frommen Liede zeiht, weist auf eine Zeit des Minnedienstes zurück.

[80]) Datierung ist kaum möglich. Raimon Jordan, dessen zwölftes Lied für Bau und Reime das Vorbild hergegeben hat, wird in der *Hist. gén. du Lang.* X, 378 zwischen 1190 und 1200? angesetzt, von Guirondet (*Bulletin. d. l. soc. archéol. de Tarn-et-Garonne*, 1879, p. 153) auf Nostradamus fragliche Autorität hin bis 1208. Wenn Peire, nach Schultz' wohlbegründeter Vermutung (*Z. f. r. Ph. VII*), um 1225 in Italien noch Liebeslieder sang, so wird das Mariengebet nach 1225 zu setzen sein. Das letzte Datum seines Lebens liefert Lied 3, das nach *Jahrb.* XIII, 35 vor Cortenuova, 1227, fällt.

der ersten, die Maria in Wendungen der Liebeslyrik preisen. Wir haben die erste geistliche Parodie.[81]) Er preist die Jungfrau und die Glückseligkeit ihrer Verehrer in stets gegenwärtigem Gegensatz zu dem Verhältnis von Ritter und Dame. Hierin haben wir einen Hauptunterschied zwischen kirchlich-populärer und kunstlyrischer Gebetsweise voll ausgebildet.

Diese Behandlungsweise übernehmen die meisten Späteren. Aus ihr geht Guiraut Riquiers geistliches Liebeslied hervor, eine Form, die der Toulousaner Reimverein seinem ästhetischen Kodex zu Grunde legen wird. Perdigos und Cardinals Lieder stellen dem gegenüber die ältere Schicht dar, wo Maria mehr als Gottesmutter mit Ehrfurcht, denn als Herzensdame mit Liebe verehrt wird.

Um dieselbe Zeit etwa preist der gelehrte Verfasser des *Tezaur*, Peire von Corbiac, die Jungfrau in einem Liede voller Wohllaut. Es ist im wesentlichen eine litaneiartige Zusammenstellung der Prädikate Mariä[82]) in ihrer doppelten Eigenschaft als Gottesgebärerin (bis Str. 5) und Helferin, Fürbitterin (bis Str. 9.). Nur die Tornaden schliessen mit Gebet.[83])

Dass Peire Geistlicher war, legt nicht nur seine Betitelung „*maestre*" nahe,[84]) sondern auch die Widmung seines „Schatzes" an den Heiland und die Jungfrau, so wie das Schlussgebet, in Ruhe leben zu können mit dem, was er besitzt, und gute Werke zu üben die sein Seelenheil am Tage des Gerichts sichern.

Einen neuen Weg des Marienlobes findet Peire Espanhol,[85]) indem er die alte Metapher, die Maria als Gebärerin der Gottessonne mit der Morgenröte vergleicht, zu einer geistlichen Alba verwendet, ähnlich wie Folquet von Marseille schon früher ein Gebet verfasst hatte. Das Lob der Gottesmutter wird in Ausdrücken der Minnelyrik gesungen, doch tritt besonders in den letzten zwei Strophen der geistliche Mahner stark in den Vordergrund.

Bei wenigen Dichtern fällt ihr geistliches Lied so sehr aus dem Rahmen ihres lyrischen Schaffens wie bei einem Kirchendiener

---

[81]) S. u. über diesen Begriff.

[82]) *Hist. litt. d. l. France* 19, 502: „. . *une espèce de paraphrase abrégée des litanies.*"

[83]) Das Lied gehört in die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts; Peire von Corbiac ist Oheim des bis 1240/1 nachzuweisenden Aimeric von Belenui (*L. u. W.*² 449).

[84]) In der Biographie seines Neffen.

[85]) *Grundriss* 342, 1; herausg. v. Stengel in *Z. f. r. Ph.* X, 160. Zeitlich bestimmt wird Peire Espanhol dadurch, dass Aim. v. Belenui in seiner Klage um Nunho Sanchez (1240/1) eine Liebescanzone von ihm (342, 3) in Bau und Reim nachgeahmt hat. Die Priorität hat wohl in solchen Fällen durchweg die Kanzone.

von Beruf: Daude von Pradas, dem Domherrn von Maguelonne. Der grösste Teil seiner Lieder (18 von 20) ist der höfischen Minne gewidmet;[86]) doch kennt er auch die weniger höfische aus Erfahrung. Frei wie wenige spricht er sich über das Verhältnis der Geschlechter und das sehr irdische Ziel der Liebe aus.[87]) Nicht nur trägt er (Lied 2, besonders Str. 2) sehr bedenkliche sittliche Grundsätze vor, mit rabelaisischem Lächeln schildert er die Behaglichkeit einer zwischen seiner Dame, einem gefälligen Bürgermädchen und einer Dirne geteilten Liebe. Er ist cynisch oft en, ohne doch Gegner des romantischen Frauendienstes zu sein; er bemüht sich nur zu wenig, den idealen Schimmer zu erhalten, auf den in dieser Dichtkunst alles ankam. So vollzieht sich in ihm die Selbstkritik der Manier, und wir verstehen den Bericht des Biographen, seine Kanzonen hätten keinen Beifall gefunden, weil sie nicht von Minne beseelt waren.[88])

So scheint er in späteren Jahren die höfische Lyrik gelassen zu haben, und behandelte zunächst Moralisches in romantischem Stile,[89]) und sang dann Gottes und der Jungfrau Lob in gleicher Art.

Daude geht in der Verwendung der weltlichen Rhetorik noch einen Schritt weiter als die bisher betrachteten Dichter. Er stellt nicht beide Arten von Liebe gegen einander, sondern Gott als der höchste wird ihm auch zum einzig würdigen Gegenstand der Liebe, ja zur Liebe selber (Str. 2). Auch vermeidet er jegliche epische Anspielung mehr als alle Früheren. Ob hier schon ein Einschlag franziskanischer Gefühlsweise vorliegt? An sich konnte die provenzalische Dichtung auf dem schon von Peire von Auvergne bezeichneten Wege (s. o.) allein dahin gelangen. Aber bei der geringen Aufmunterung, die der geistliche Gesang zu dieser Zeit noch in ihr fand, wird man die Möglichkeit fremder Einwirkung, zumal bei einem Geistlichen, nicht ohne weiteres von der Hand weisen

---

[86]) Man muss das dem Geistlichen verdacht haben. In Lied 12, Str. 5 verteidigt er sich: Die Liebe stehe der ewigen Seligkeit nicht im Wege. Aehnlich hat sich der Mönch von Montaudon durch eine moralische Auffassung der Minne gerechtfertigt. (Zitiert von A. Thomas, *Francesco da Barberino et la litt. provençale en Italie au m-â. p.* 109.)

[87]) Vgl. z. B. *Grundriss* 126, 1. 2. 10. 18.

[88]) „*Car no movian d'amor.*" In wie weit diese Kritik seine Technik zu treffen scheint, darüber unten. Doch müssen seine Lieder, reich an zierlichen Wendungen und für den Zeitgeschmack glänzenden Zierraten bei Kennern Beachtung gefunden haben, wenn anders die Zahl der Handschriften, darunter die ältesten und besten, einen Schluss gestattet.

[89]) Im „*romanz*" von den vier Kardinaltugenden, ed. Stickney, *The Romance of Daude de Pradas*, Florence 1879. Dem Bischof von Puy in Velay, Esteve von Calençon (1220—1231) gewidmet (V. 1793—1810), bestimmt er ungefähr die Abfassungszeit unseres Gedichts, das der gleichen Zeit angehören wird.

dürfen; findet sich doch in Nordfrankreich um dieselbe Zeit genau die gleiche Anschauung bei Gautier de Coincy, in Deutschland bei Gottfried von Strassburg[90])

Aus geistlichem Stande hervorgegangen, aber wie Cardinal, Peire Rogier und Andere um der Dichtkunst willen ihm untreu geworden ist Aimeric von Belenui. Nachdem er der Liebe mit Glück treu gedient, sie auch gegen Albert von Sestaro verteidigt hatte (*Grundriss* 9, 13), kehrte er in späteren Jahren reumütig zurück, wenn die That dem Liede entsprach. Nur in diesem Sinne kann die Äusserung gegen einen Spötter gemeint sein: Ich lebe und er ist tot.[91]) Im Geleite bedauert er, dem Rate eines gewissen Folquet[92]) nicht eher gefolgt zu sein; dann brauchte er jetzt den Tod nicht zu fürchten. Während es nach diesem Liede scheint, als hätte ihn nur die Sorge um sein ewiges Heil fromm gemacht, verrät sein Marienlied,[93]) dass Enttäuschung und Erbitterung an seiner Weltflucht einen guten Anteil hatten. Hier heisst es: „Verdruss empfinde ich an diesem Leben; denn so trübselig ist es — nicht Hof, nicht Dame noch Herren finde ich, denen nicht Kummer und Schmerz anhaftete“ (Str. 2). Darum bittet er um einen Sitz an Gottes Hofe. Wie hier den Gegensatz zwischen den beiden Höfen, so führt er in Str. 3 den Vergleich zwischen irdischer Minne und der Liebe zur Jungfrau noch breiter aus.

Der Grundton dieses Gedichtes ist also die Klage über den Verfall höfischer Zucht und Sitte, die Folge des blutigen Religions-

---

[90]) Dessen Lied auf Gott und die Jungfrau (bei Wackernagel, *Deutsches Lesebuch* Sp. 432 ff.) lädt noch in anderer Weise zur Vergleichung ein. Sp. 434 wird in einer Strophe der Stamm *trût* und Ableitungen 8 Mal, in Sp. 438 das Wort „*minne*“ in einer Strophe gar 12 Mal verwendet. Diese von den *Leys d'amors* (III, 56) *replicatió multiplicada* genannte Spielerei treibt Daude noch weiter: In zwölfzeiligen Strophen werden je ein bis zwei Wortstämme in ihren verschiedenen Ableitungen 6 bis 16 Mal wiederholt. Den Wörtern des deutschen Dichters entsprechen hier *amor* und *amar* in Strophe 1 und 2. Auch die anderen Stämme sind sinnvoll gewählt, und trotz des Klippklappmässigen, das die Strophe so erhält, verbannt doch das Prickelnde dieses Kunststücks die Langeweile, die Begleiterin manches geistlichen Ergusses.

[91]) *Grundriss* 9, 19. Da Aimeric 1240/1, als er den Tod des Grafen von Roussillon betrauerte, der Welt bereits entsagt hatte, nach den Worten: *Uey non es joys que no torn en dolor, Mas sol del ric joy de nostre senhor* — (*Grundriss* 9, 1) zu urteilen, so wird das Busslied um dieses Jahr, eher etwas früher, entstanden sein.

[92]) Ueber diese Person lässt sich natürlich nur vermuten. Am ehesten ist auf Folquet von Romans zu raten. Noch weniger ist der „*fraire*“ zu identifizieren, den er in Str. 2 als Genossen froher Stunden anredet. Ist es der geistliche Titel, so sehen wir hier zwei lustige Sänger auf einmal bussfertig den Weg ins Kloster antreten.

[93]) *Grundriss* 9, 9, ed. *Rev. d. lg. rom.* 32, p. 571.

krieges. Das bringt ihn zur Einkehr in sich selbst; das Leben draussen lohnt nun nicht mehr; denn es wird Winter in den einst lachenden Gefilden provenzalischer Sangeskunst. So lehrt er, wie alle zuletzt besprochenen Dichter, uns die bemerkenswerte Thatsache: das Emporkommen des geistlichen Liedes ist eine Begleiterscheinung des litterarischen Verfalles.[94])

Hiermit ist die Zahl derer erschöpft, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Südfrankreich fromme Lieder gedichtet haben. Es ist noch von zwei Dichtern zu reden, die durch falsche Attribution der Handschriften unter die geistlichen gekommen sind: von Guillem von Saint Leidier und Arnaut dem Katalanen.

Paul Meyer hat aus inneren Gründen jenem das Lied 234, 2 abgesprochen.[95]) Dem ist um so eher zuzustimmen, als von 2 Liedern, die ihm dieselbe Handschrift (C bei Bartsch) allein zuweist, eines (254, 10) sicher,[96]) das andere (234, 8) wahrscheinlich ihm nicht gehört.[97]) Das Gedicht behandelt die Wunder der Menschwerdung, der Menschenschöpfung und des Abendmahls in sehr unbeholfenem Stile und mit erschreckender Nüchternheit. Stoff wie Behandlung tragen deutlich den Stempel einer späteren Zeit, wo man auch in der Lyrik zu dogmatisieren anfing. Der bilderfrohe, zierliche, Guillem muss von diesem trockenen Schulstück freigesprochen werden. Aus denselben Gründen darf auch an seinen Enkel Gauceran nicht gedacht werden, dessen einzig sicheres Lied (*Grundriss* 168, 1) schon D[a] (vom Jahre 1254) aufbewahrt hat.[98])

Das Gebet „*Dieus verais, a vos mi ren*" wird von den Handschriften drei Dichtern zugewiesen. Peire von Alvernhe kam dazu, von der Quelle der Notiz im Register von C als Autor bezeichnet zu werden, durch Verwechselung mit seinem Liede „*Dieus, vera vida verais*" (*Grundriss* 323 16.). C und M irren beide in Attributionen an Arnaut Catalan.[99]) Bartsch teilt das Gedicht nach C dem Joglar Geneys zu, der sonst nicht bekannt ist, wohl eben deshalb. Die 4 Arnaut sicher gehörenden Stücke[100]) lassen vermuten,

---

[94]) *Grundriss* 9, 17 ist möglicher Weise auch ein geistliches Gedicht. Doch sieht der Anfang (*Pos deus nos a restaurat*) eher nach einem Kreuzliede aus. Die Cheltenhamer Hs. (N) ist mir nicht zugänglich.

[95]) *Les derniers Troubadours de Provence*, p. 26.

[96]) *L. u. W.* S. 267., wo es Gauceran von St. Leidier, seinem Enkel zugesprochen ist.

[97]) *Les dern. troub.* p. 26. P. Meyer möchte es Peire Duran zuweisen.

[98]) s. u.

[99]) C mit R gegen A Da J K: Peire Bremon 4; M gegen ABCFIKd: Cadenet 10, auch ein Gebet, das Milá ebenso wie das obige dem Arnaut zuweist.

[100]) *Grundriss* 27, 1, Tenzone mit *A. von Belenui*, ist nicht erhalten, und 27, 5 ist ein Teil von 27, 2.

dass er in Reimkünsteleien seine Stärke suchte; wogegen das Gebet durch Schlichtheit in Bau und Inhalt gekennzeichnet ist. Es wird darum bei Bartschs Attribution bleiben können.

Wenngleich das Lied nicht Arnaut Catalan[101]) gehört, so weist es doch entschieden noch in die erste Hälfte, etwa die vierziger Jahre des Jahrhunderts. Die Verbindung des lyrischen Elements, der Bitte um Sündenvergebung, mit dem epischen: dem Hinweis auf die Heilsgeschichte, in der sinnvollen Weise der älteren lateinischen Hymnik geht den Späteren gänzlich ab; da überwiegt bald das eine, bald das andere. Der Schluss zeigt aber, dass wir es mit keinem Geistlichen zu thun haben, etwa mit einem Sänger, der seinen Lebensabend büssend im Kloster zubringt. Hier heisst es: „Herr! Gieb mir von den irdischen Gütern wenigstens soviel, dass ich nicht zu bedürftig sei, denn das reichte für mich aus . .“ Der ruhigere Ton, das Zurücktreten der zerknirschten Selbstanklage, der asketischen Weltverwerfung, all das weist auf eine Zeit, wo das Leben des Dichters notgedrungen weniger unstät, weniger zügellos und leidenschaftlich wurde. Das findet gegen die Mitte des Jahrhunderts statt, und macht sich in den geistlichen Liedern der Folgezeit immer mehr bemerkbar, bis aus den Erzeugnissen der Toulousaner das Autobiographische so gut wie ganz verschwunden ist.[102])

Ehe wir das Schicksal des geistlichen Liedes in Südfrankreich weiter verfolgen, haben wir uns nach Italien zu wenden, wo einige Dichter noch, als die franziskanische Dichtung bereits die Schwingen regte,[103]) ihre andächtigen Stimmungen in provenzalische Verse brachten. Sie gehören der zweiten Generation in fremder Zunge dichtender Italiener an, während von der älteren, durch die Namen Malaspina, Buvallello und Sordel hauptsächlich bezeichneten, nichts Geistliches auf uns gekommen ist. Das begreift sich leicht, wenn man bedenkt, welcher Art die Wirkung der provenzalischen Lyrik auf das Ausland gewesen ist.

Lanfranc Cigala, der Genuese,[104]) ist der einzige, der in den Biographieen als geistlicher Dichter besonders genannt wird.[105]) Die religiösen Gesänge gehören seiner späteren Lebenszeit an,[106])

---

[101]) Milá p. 346: Zeit Jakobs I von Aragon (1313—1276). Er preist Beatrix, Frau Raimund Berengars V von Provence.

[102]) S. über das Lied unten.

[103]) Ueber die umbrischen Dichter dieser Zeit handelt Bartoli, *I due primi secoli* p. 162—169. Von Kunstdichtern ist hauptsächlich der um 1250 dichtende Guittone von Arezzo zu nennen, der auch dem heiligen Franziskus ein Sonett weihte (Bartoli p. 161).

[104]) Von Schultz, *Z. f. r. Ph.* VII, 216 ff. zw. 1241 und 1246 nachgewiesen.

[105]) In Handschrift I heisst es: . . *trobava volentiers de dieu.*

[106]) Das meint schon Millot, *Hist. litt. des Troub.* II, 157.

das geht aus ihnen selbst hervor. In Lied 18, einem Bussgebete, erklärt er (Str. 1), ohne Freude sei kein rechtes Singen, ähnlich, wie er nach dem Tode seiner Berlenda gesagt hat: Die Liebe hat mich nicht mehr in ihrer Gewalt, und nichts anderes, dünkt mich, kann mich zum Gesange antreiben (*Grundriss* 282, 9). In Lied 10 jedoch bereut er bereits seine „*coblas d'amor savaia*", und hat in der Liebe zur „ruhmreichen, heiligen Maria" einen neuen Gegenstand des Preises gefunden. Ebenso beginnt Lied 2: „Im Singen von dieser falschen Welt habe ich so viele vergebliche Mühe verschwendet, dass ich tötliche Qualen darob befürchte . . ; doch nun wendet sich mein Sang, und ich will ihn dort darbringen, woher mir vollkommene Hilfe kommen kann, wenn mir nur die Gottesmutter nicht zürnt, die mein Gesang begrüsst" (Str. 1). Danach stellt sich seine Dichterlaufbahn so dar: Nach glücklichem (*Grundriss* 282, 19 Str. 1) Liebesleben (*Grundriss* 282, 3. 4. 5. 12. 19) verliert er seine Dame durch den Tod, beklagt sie in schwülstiger Extase (282, 7), versucht es dann eine Zeitlang mit anderen Gegenständen (besonders 282, 9)[107]), thut Busse, zuerst vor Gott (282, 18), dann vor seiner heiligen Mutter (282, 17) und ersieht sie endlich zu seiner Herzensdame (282, 2 und 10). Obgleich das aber, zumal in Lied 10, in aller Form geschieht, behalten doch Beichte und Gebet immer die Oberhand. Am meisten noch nähert sich dieses Gedicht dem, was man Marienminnesang nennen kann. Die ganze erste Strophe ist dem Gegensatz zwischen den zwei Lieben gewidmet, und in der zweiten spricht er die schöne Bitte aus: „Vom Stachel der Welt verletzt komme ich Heilung suchend zu dir: Lass mich, mein Herz und meinen Sinn aufgehen in Liebe zu dir, süsse Königin." Durch die starke Richtung auf das Antithetische stellt sich dieses mit Lied 2 zusammen. Setzt er in ersterem in zwei 14-zeiligen Strophen die göttliche Gerechtigkeit, der göttlichen Gnade Vers um Vers entgegen, so wird im zweiten 3 Strophen hindurch Zug um Zug Eva, die erste Sünderin, mit Maria, der Sündenablöserin, verglichen; der Vergleich gipfelt in dem Wortspiel: *Eva — Ave.*[108]) Durch Pracht der Form, Klarheit der Anordnung und Wärme des Tones gehört dieses zweite Lied zum Besten seiner Art.

Lied 17 und 18 stellen sich darin zusammen, dass sie etwas wie eine Beichte enthalten. In diesem ist es mehr eine General-

---

[107]) Nur dieses Gedicht an die Freude ist mit Sicherheit in diese Epoche zu setzen, weil in ihm von dem Tode der Geliebten gesprochen wird (Str. 1).

[108]) Strophe 3—5; diese altkirchliche Gegenüberstellung ist auch der Gegenstand des viel älteren Liedes: *O Maria deu maire* (Bartsch *Chr.*[5] 19). Vgl. Mone 363: . . *ex Eva formans Ave, Evae, verso nomine.*

beichte. Dort aber geht er ins Einzelne; er zeiht sich des Betruges, der Hinterlist, der Lüge, übler Nachrede und des Ehebruchs. Wir haben keinen Anlass, gegen ihn die Entlastungszeugen zu machen. Er selbst bekennt sich (*Grundr.* 282, 8) zu einer recht skrupellosen, der einst von Marcabru bekannten nicht unähnlichen Lebensanschauung, und als Engel ging ein italienischer Staatsmann seiner Zeit nicht durchs Leben.

Die erhaltenen sind gewiss nicht Lanfrancs einzige geistliche Lieder. Sein Biograph wusste wohl noch von anderen, wenn er schrieb: . . . *aqui son escriptas de las soas chansos.*

Seines Zeitgenossen Bartolomé Zorzi[109]) beide geistliche Stücke sind von Levy in der Ausgabe seiner Gedichte (S. 22) ausführlich besprochen worden. Dass sie seinen reifen Jahren angehören, geht aus Lied 6 hervor. Hier dankt er im Eingang Christus für die Gnade, die ihm geworden, dass ihm jetzt, da der Tod ihn am Zügel halte, das Leben in der Welt eine Last scheine: derselbe Beweggrund, den Peire von Auvergne mit den Worten ausgesprochen hatte: „Gut ist's, so lange es noch Zeit ist, wenn man sich beeilt zu thun, was Einem am dienlichsten ist.“[110]) Wie Lanfranc legt er ein eingehendes Sündenbekenntnis ab,[111]) „um eher Gnade zu finden“. In dem zweiten Gebete[112]) spricht sich die gewonnene innere Ruhe, der Friede in Gott, bereits deutlich aus. Er preist das Glück des gottseligen Herzens, rät, bei Zeiten die Seele zu retten und geht erst in Str. 5 zur Bitte über, um Bewahrung vor der sündigen Lust. In beiden Liedern wendet er sich zum Schlusse um Fürsprache an die hl. Jungfrau.

Zorzi sucht seine Grösse in Reimkünsteleien, die er selbst für seinen höchsten Ruhmestitel hält (*Grundriss* 74, 13). Hierauf verzichtet er in Lied 6 völlig. Im 3. Gedichte hat er noch *-ecs* und *-erna*, dagegen ist Sinn und Ausdruck klar und leichtverständlich. Das dunkle Dichten war ja auch im geistlichen Liede nicht am Platze. Hatte doch selbst Gavauda in seinem Mahnliede, von

---

[109]) *L. u. W.* 398: 1250—1270. Die beiden Gedichte fallen in spätere Zeit, da er 1270 noch nicht einmal in Freiheit ist.

[110]) *Grundriss* 323, 18, Str. 1.

[111]) *Grundriss* 74, 6 (Levy No. 5) Str. 3—5. Zu Str. 1—2 eine Bemerkung. Vers 8 ff. lauten: *Per qu'ieu Grazisc merceian La volontat e'l talan que per sos plazers me guida, E prec lo (lui?), que no'm oblida. D'aitan que noi truep merce. Anz qu'aia venianza Del mal qu'eu ai faig ancse.* Rohleder (*Zu Zorzis Gedichten.* Diss. Halle, 1885) sieht in *guida* und *oblida* ohne Not nordital. Conjunctive. Ich übersetze: Ich heisse dankend den Wunsch und Willen willkommen, der mich nach seinen Absichten leitet; und bitte ihn der mich nicht vergisst, (Str. 2) darum, dass ich keine Gnade finde, ehe ich das Böse, das ich je gethan, gesühnt habe. Vgl. übrigens Levys Anm. zu der Stelle.

[112]) *Grundriss* 74, 3 (Levy No. 1).

zwei seltenen Reimen abgesehen, darauf verzichtet. Peire von Auvergne, der stark von der Manier angesteckt ist, benutzt zwar auch in einem Gebete (323, 16) Reime wie *-anc* und *-ops*; da aber die Strophen „*singulars*" sind, so entfernt er sich von dem Geiste der Richtung, der darin bestand, solche Reime durch ein Gedicht durchzuführen.

Als ein häusliches Andachtsbuch geben sich die Gedichte, die ein Norditaliener in der Musse des Kerkers um 1254 (v. 2926—7) in sehr mittelmässigem Provenzalisch verfasst hat.[113]) Ausser einer einleitenden Predigt von 844 Versen in Reimpaaren und einem strophischen Gedichte lehrhaften Charakters (V. 2056—2109) finden sich Gebete an Gott, Maria, die Heiligen, Hymnen, eine ausführliche und mehrere abgekürzte Litaneien, teils in strophischer Form, teils in Reimpaaren. Eine kurze Lobpreisung des heiligen Kreuzes stellt sich mit Peire Kardinals besprochenem Liede und der langen „*Contemplacio de la crotz*" in Alexandrinern, in einer Hs. der *Leys d'amors*[114]) zu dem zusammen, was dieser Gottesdienst in der altprovenzalischen Litteratur erzeugt hat. Obgleich der Dichter nun in seiner Verskunst durchaus auf provenzalischem Boden steht, so kann bei der sprachlichen Verfassung des Denkmals seine Zugehörigkeit zur provenz. Litteratur zweifelhaft sein. Was den Verfasser bewogen hat, die fremde Sprache zu wählen,[115]) waren vielleicht noch engere als nur litterarische Beziehungen zu Südfrankreich. Deutet vielleicht seine besondere Verehrung für die heilige Margareta darauf hin?[116]) Sie nennt er nicht nur stets mit anderen Heiligen, sie beehrt er allein von allen heiligen Frauen nächst der Himmelskönigin mit einigen Versen in einem Gebete (V. 1379—1490), ihr widmet er ausser einem Gedichte in Reimpaaren (2727—2764) noch ein Lied in besonders prächtiger Form (1607—1678).

Wie in den Strophenformen, so zeigt sich der Verfasser auch im Stile bis zu einem gewissen Grade mit der südfranzösischen Dichtung vertraut. Er nennt die Jungfrau *dompna de grant valors* er preist die Glückseligkeit des Mariendieners in ritterlichen Ausdrücken, so heisst er der *lials amans* der Gottesmutter (V. 2617—2664). (V. 1023), *domna preçada* (V. 1569), *genser de las gensers* (1854),

---

[113]) Ausgabe von Levy in der *Rev. d. lg. rom.* 32, 173 ff; vgl. Stimming in *Gröbers Grundriss* II, 2, 35.

[114]) *Hist. gén. du Lang.* X, 179.

[115]) Levy giebt *a. a. O.* S. 196 seiner Verwunderung über diese Thatsache Ausdruck, unter Hinweis auf Bonvesin da Riva und Uguçon da Laodho. Die Vergleichung ist nicht recht statthaft. Beider Bücher sind fast durchweg didaktisch im Inhalt, nichtstrophisch in der Form. Unser Dichter hingegen fühlt sich, nach V. 2919 ff., als Trobador.

[116]) Vgl. Stadler, *Heiligen-Lexikon* IV, 134.

amiga del sans de deu (1522), *domna d'onraç graiç agradiu* (1869). Die Stellung der Menschen zu Gott begreift er als ein feudales Dienstverhältnis. Vorwiegend jedoch bedient er sich der von der lateinischen Hymnik ausgebildeten Rhetorik. Er dichtet ein *Salve* auf Christus (V. 2166—2213), auf Maria (2214—2283), eine Art Kombination von *Salve* und *Ave* (1839—1901); Maria wird meist in ihrer Mutterschaft gepriesen, bisweilen in der sehr menschlichen Art lateinischer Lieder (vgl. z. B. V. 2227 ff.). Sein Versuch, die in der lateinischen Hymnik so beliebte sapphische Strophe der Vulgärsprache anzupassen (in dem Marienlobe V. 1551—1606) schliesst die Reihe der Zeugnisse dafür, dass der Dichter von der Kirchendichtung her an seine geistlichen Versuche herangetreten ist.

Gleichfalls einem italienischen Verfasser gehört, so viel ich sehe, das lange Marienlied „*Flors de Paradis*“ [117]) aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Jeanroy, der einen zweiten Text des Liedes bekannt gegeben hat,[118]) macht an Erscheinungen der Flexion und Behandlung der beiden *e* im Reime[119]) Rajnas Vermutung unwahrscheinlich, das Marienlied sei Guillem Figueiras Vorbild zu seinem Sirventes gegen Rom.[120]) Er erkannte auch im Gaucelm Faidits „*Ab cossirier planh*“ (*Grundriss* 167, 2) Figueiras Muster für seine Strophe. Demnach war dieser das unmittelbare Vorbild für „*Flors de Paradis*“ in Strophenzahl und -verknüpfung (*coblas capcaudadas*).

Nach den angegebenen Verstössen ist Nord-[121]) und Südfrankreich, wie Catalonien[122]) von der Frage nach dem Verfasser ausgeschlossen. Dagegen geschieht es selbst dem sorgfältigen Lanfranc einmal, *en vęr* und *entięr* zu binden (282, 20), und wenn wir die lange Liste französischer Wörter ansehen, die dem Verfasser der Wolfenbüttler Gedichte untergelaufen sind,[123]) so kann uns ein „*noel*“ bei einem Italiener nicht wundern.

Seinen Stand verrät uns der Verfasser in Str. 21 (V. 228 ff.): „Du kannst helfen, Jungfrau, — heisst es da — wo kein Rechts-

---

[117]) Bartsch. *Denkmäler der prov. Litt.*, Stuttgart, 1856. S. 63.

[118]) *Rev. lg. rom.* XXXVII. S. 245 ff.

[119]) Dazu kommen: Nom. pl. *cofessatz* (V. 28); die Reime *bas: abras: Sathanas: sobiras: pas* (*panis*): *capellas: mas* (V. 194 ff.); das französische *noël.* (V. 236).

[120]) *Giorn. di fil. rom.* I, 84 ff., II, 73.

[121]) Hier wird *ę* und *ę́* ebenso sorgfältig geschieden wie im Süden; die Flexion erhält sich noch länger rein.

[122]) Die beiden *a* scheidet auch das Katalanische, *noël* ist ihm gleichfalls fremd.

[123]) S. Levy, *a. a. O.* S. 186—188. Das Französische stand ja als Sprache des Epos dem gebildeten Oberitaliener ebenso nahe wie das Provenzalische.

gelehrter noch ein Kirchenrechtskundiger nützen kann; kein Studierter und kein Sophist kann da die Wahrheit verschleiern; nicht Turm hilft noch Feste, nicht Verteidigungsschrift noch Berufung, wenn der harte, trübe Tod mit seinem Schlüssel anklopft.“ Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir den Dichter zu den Juristen zählen, die in der jungen Litteratur Italiens, in provenzalischer wie in einheimischer Sprache, eine so bedeutende Rolle spielten. Auf hohes Alter scheinen V. 173—178 zu deuten: „Mutter und Jungfrau! befreie mich elenden Gefangenen, der ich am Rande des schlimmen Todes stehe.“

Was auf den ersten Blick die südfranzösische Dichtung nach 1250 kennzeichnet, ist das Zurücktreten des Minneliedes gegen den stark gepflegten politischen und moralischen Sirventes.[124]) Hand in Hand damit geht die Ausbreitung der Didaktik. Wenn auch politische und wirtschaftliche Umwälzungen den Löwenanteil tragen, so half doch noch Anderes dazu, der späteren Dichtung ein ernstes Gesicht zu geben, religiöse Strömungen, auf die kurz hinzuweisen ist, weil man von ihnen auch für das geistliche Lied neue Anregungen erwarten darf. Bertran von Alamanon belehrt uns in einer beweglichen Klage, in der er sogar an Gottes Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit rührt,[125]) dass seine Geliebte Beguine geworden ist, vielleicht Genossin der heiligen Douselina, deren provenzalische Lebensbeschreibung einen tiefen Blick in die naive Grausamkeit und Gläubigkeit der Zeit gestattet. Älter, aber stark beeinflusst vom Minoritentum, das durch Verquickung mit der joachimitischen Prophezeiung vom Evangelium des heiligen Geistes dem Franziskanertum ein verändertes Aussehen gegeben hatte, war die Beguinenbewegung in Südfrankreich um diese Zeit am weitesten verbreitet.[126])

Wo aber sonst in der Dichtung ihrer Erwähnung gethan wird, in einem Sirventes Peire Cardinals und in einer Pastorela Johan Esteves, also um 1230[127]) und 1288,[128]) spricht sich eine recht ungünstige Meinung über die heiligen Frauen — denn diese waren ihr am meisten zugethan — aus. Jener spielt schon auf unsittliche Vorgänge an, die man der Bewegung zur Last

---

[124]) Von den 44 Dichtern, die bei Gröber, *Rom. Stud.* II, 576, und P. Meyer, *Dern. Troub.* p. 6 diesem Zeitraum zugewiesen werden, sind nur etwa 10 in den Handschriften mit einigen Minneliedern vertreten.

[125]) *Grundriss* 76, 13, s. *Rev. lg. rom.* 32, 567.

[126]) S. Gebharts schönes Buch: *L'Italie mystique*, bes. S. 204 ff., 246 ff.

[127]) Eher später, da die Institution erst nach des heiligen Franziskus 1228 erfolgtem Tode neue Bahnen ging und doch erst einige Zeit gebrauchte, um in der vom Dichter angedeuteten Weise auszuarten; *Grundriss* 335, 1 Str. 7 (*MG.* 1233, im Grundriss nicht angegeben).

[128]) Datierung der Handschrift; s. Azaïs, *Troub. de Béziers*[2] 101.

legte. Bei Esteve wehrt sich die fromme Hirtin „bei dém Könige, den sie anbetet“ gegen die Unterschiebung, den Beguinen anzugehören. Bald darauf, in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts, erlagen sie gemeinsam mit den joachimitischen Minoriten der von Rom unterstützten Pariser Universität, und zwei dunkle Gedichte Raimons von Cornet,[129]) aus denen tiefer Groll gegen den Papst spricht, den Antichristen, bilden ihre ganze poetische Hinterlassenschaft. Es ist nichts erhalten, was der Süden den nordfranzösischen Dichtungen der Beguine und ihrer mystischen Glut an die Seite stellen könnte.[130])

Eine Gründung, die unmittelbar den Weissagungen des Kalabresen Joachim von Fiore[131]) über die nahe bevorstehende Erfüllung der Offenbarung und das Evangelium des heiligen Geistes ihren Ursprung verdankte, waren die Brüderschaften vom heiligen Geiste. Dadurch, dass sie jene gefährlichen Gedanken in Laienkreise trugen und so milderten und verflachten, erlangten sie die Duldung und Förderung der Kirche. Ein Seitenstück zu den italienischen Laudesen, begingen auch sie ihre gemeinsame Andacht, wie es scheint, oft in poetischer Form. In den Papieren einer solchen Brüderschaft ist uns ein Gedicht von 42 Strophen erhalten, das aber, als versifizierte Predigt, nur erwähnt werden mag.[132])

Weitere Kreise schlug die Gründung des Franziskanerordens. Diese Verjüngung des Christentums, die über dem unbeugsamen Gesetz von Lohn und Strafe die göttliche Liebe neu offenbarte und alle Stände gleichmässig zur Gottesfeier lud, musste auch die Vulgärdichtung in höchstem Masse befruchten. So hat sie in Italien zum ersten Male wieder eine eigene Litteratur geschaffen: aus dem lebendigen Erfassen der Heilsgeschichte ein neues Drama, aus dem fast pantheistischen Ansichdrücken des Göttlichen eine neue

---

[129]) Noulet et Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIVe siècle*, Montpellier-Paris 1888, No. 25 u. 26.

[130]) S. *Z. f. r. P.* XIII, 35. Es mag gleich bemerkt werden, dass Geistliches von Frauen in provenz. Litteratur vergebens gesucht wird (Vgl. O. Schultz, *Die provenz. Dichterinnen*, Leipzig 1888, S. 6). Wir müssen schon bis 1496 herunter gehen, um in der Dame von Villanova die erste geistliche Dichterin zu begrüssen. — Ein altes von P. Meyer, *Rom.* I, 408, bekannt gegebenes Mariengebet in Reimpaaren ist nur ganz leicht für die Andacht einer Frau überarbeitet. So ist V. 19 wohl *servidor* in *serveiris* gewandelt, aber das ursprüngliche Reimwort *lauszor* ist stehen geblieben.

[131]) Um 1200, s. Gebhart Kap. 2.

[132]) A. Thomas, der es *Rom.* VIII, 211 herausgegeben hat, setzt es zwischen das 12. und 13. Jahrhundert. Da aber die Gesellschaften vom heiligen Geist erst im 13. Jahrhundert als Folge der geschilderten religiösen Erregung entstanden, so sagen wir besser 13. Jahrhundert (s. auch Holtzmann und Köppels *Theolog. Handwörterb.* unter „Kalandsbrüder“). Auch das bedeutende Ueberwiegen der weiblichen Reime weist auf spätere Zeit (Reimschema: a′ a′ a′ b a′ b; nur Str. 38 hat a männlich).

Lyrik. Die ältere Schwester gab ihre ausgebildeten Formen her, erhielt aber nichts als Gegengabe. Ein Minorit[133]) besang die Jungfrau mit matter Stimme nach alter Weise. Zwischen zwei Gebetstrophen ist eine Strophe eingeschaltet, in der er sagt, dass er eigentlich nichts zu sagen habe, nämlich zum Lobe der Jungfrau, das er sich zur Aufgabe gemacht hat.

Ein Franziskaner aus Apt, der in 68 achtzeiligen Strophen die Litaneien paraphrasierte, gehört erst dem folgenden Jahrhundert an.[134]) In Matfre Ermengauts Abendmahlsallegorie[135]) weht trotz der wenig geschmackvollen Metaphern ein leiser Hauch mystischen Geistes. Fromme Lieder aber sind uns von ihm nicht aufbewahrt.

Und doch scheint es, als habe gerade in Béziers, das, vielleicht eben durch Ermengauts Persönlichkeit, um diese Zeit ein kleines litterarisches Centrum wurde, das religiöse Lied einige Pflege gefunden. Von fünf Dichtern, die dieser Stadt selbst angehören,[136]) haben drei auch fromme Gedichte verfasst:

Raimon Gaucelm,[137]) ein etwas anmassender Moralist (vgl. besonders 401, 3 und 9), hat kein Minnelied, wohl aber u. a. zwei Gebete verfasst. In dem einen (*Grundriss* 401, 2), Bitte und Mahnung zugleich, kommt er über die Gemeinplätze von Sünde und Vergebung, von der Unentrinnbarkeit des Todes nicht hinaus. Die Tornada

---

[133]) Der „Fraire Menre“ der Handschriften CR (*Grundriss* 159, 1). Seine Identität mit dem Mönche von Foissan („Froissar“ schreibt Raynouard, *Choix* IV, 469), von Raynouard *a. a. O.* und von Azaïs (*Troub. de Béziers* ² p. 86) angenommen, wird von Chabaneau (*Hist. gén. du Lang.* X, 349) mit Recht bezweifelt, da dieselbe Handschrift beide trenne. Der Mönch von Foissan (den A. Thomas, *Rom.* IX, 51 mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit mit Jaufre de Foixa identifiziert) zeigt sich in seinen 3 Liedern als Meister des Minnestils und guten Kenner der Klassiker (besonders 304, 1). Er hätte zum Lobe Mariä ganz andere Töne gefunden. Unser Lied gehört noch in das 13. Jahrhundert. Die richtige Flexion ist in Raynouards Text leicht herzustellen. Auch sind Nachbildungen alter Lieder in Form und Reim, wie dieses eine ist (s. S. 168) nach 1300 nicht mehr nachzuweisen. Ich gebe einige Aenderungsvorschläge. Ia. *voluntatz.* b. *fass'.* c. *los.* f. *tals.* g. oder h. fehlt, es stand etwa *plena de cortesia?* i. *Jhesu.* r. *obratz.* II. i. *fos ajustatz.* o. *Dona, lo be qu'es datz.* t. und u. *Per vos es restauratz, dona, cel qu'es salvatz.* III. q. *merces.*

[134]) Der Herausgeber Lieutaud, *Rev. lg. rom.* 29, 221, begrenzt die Abfassungszeit zwischen 1317 und 1369.

[135]) Bartsch *Denkm.* 81—85. Die Weihnachtsepistel an seine Schwester fällt nach 1289, wo er noch nicht Minorit war.

[136]) Nach Azaïs, *Les Troubadours de Béziers* ² 2.

[137]) Die Zeit seines Dichtens wird durch die Daten der Handschrift zwischen 1261 und 1271 gelegt (*Grundriss* 401, 7 und 401, 2; Azais p. 3 und 12) Gestorben ist er nach der *Hist. litt.* 19, im Jahre 1281. Er ist danach der älteste von Allen.

fordert zum Vertrauen auf die rettende Macht der Jungfrau auf.[138])

Etwas mehr Situation, Persönlichkeit zeigt das zweite Gedicht (401, 5). Der Dichter nimmt eine Krankheit als gottgesandte Mahnung zur Selbstbesinnung und zum Gebet. Er knüpft hieran den Tadel der Gottesverächter unter Hinweis auf die ewigen Strafen.

Joan Esteve[139]) hat auch Erotisches hinterlassen: ausser zwei Liebesliedern (*Grundriss* 267, 2 und 11) noch 3 Pastorellen, in deren einer (*Grundriss* 267, 9) der begehrliche Dichter von einer Kuhhirtin mit einer Predigt ergötzlich abgespeist wird. Keines dieser Lieder ist nach 1284 datiert; so hat ihn vielleicht ein öffentliches Unglück am Himmelfahrtstage dieses Jahres, das er in beweglichen Worten, nur in etwas zu künstlichen Reimen besingt,[140]) ernst gestimmt. Noch muss er seinem vornehmsten Gönner, Guilhelm von Lodeva, die Totenklage singen (*Grundriss* 267, 10; nach Azaïs 77 nach 1286); und so mag das Bussgebet in die letzte Zeit seines Dichtens und Lebens fallen. Der Inhalt ist nicht verdienstlich. Nach kurzem Glaubensbekenntnis bittet er um Sündenvergebung, einen milden Spruch am Tage des Zornes, und wiederholt dieselben Gedanken bis zum Schlusse. Schwierigkeiten der Interpretation entstehen durch das komplizierte Metrum. Seiner sich mehrfach offenbarenden Vorliebe für Mischung der Metra lässt Joan hier die Zügel schiessen: Verse von 1—7 Silben wechseln in Strophen von 42 Zeilen; selbst die greulichen *motz trencatz* werden zu Hilfe geholt.[141])

Auch der dritte, der hier zu nennen ist, Bernart von Auriac,[142]) huldigte in jungen Jahren der weltlichen Liebe; ein Lied schlägt einen sehr lockeren Ton an. Zugleich ist er aber auch ein Zeuge dafür, wie die Dichtung immer nüchterner und hausbackener wurde. Er beschliesst nämlich ein Lob seines Kunstgenossen Guilhem Fabre von Narbonne[143]) mit den Worten: „Zu Gott und der hl. Maria bete ich, wenn sie einem Sünder so weit Gehör leihen wollen, sie mögen Herrn Wilhelm bald ein Kind

[138]) 4e: . . *no·us pessetz, Dieus y honre paratge* übersetzt Azais S. 13: *ne vous contera pas Dieu une honorée noblesse*; vielmehr: glaubt nicht, dass Gott da (beim jüngsten Gericht) Adel ehre. — Einige Flexionsfehler (2 f, 4 f, 5 d) sind leicht zu ändern. 3 h l. statt *vencson* (das nicht belegt ist) *vengon* (als Konj. Praes.). 5a. hat Mahn Ged. 190 (C) richtig *deuram* (Condit. I, s. Appel *Chrest.* XXXVIII).

[139]) Er dichtet zwischen 1270 und 1286 (Az. S. 69 und S. 74, 77).

[140]) *Grundriss* 266, 4; vollständig *Rev. lg. rom.* 32, 100.

[141]) Einige Missverständnisse bei Azaïs (110—115) rechtfertigen vielleicht einen neuen Uebersetzungsversuch; s. Anhang.

[142]) Um 1283, s. Azaïs S. 44.

[143]) *Grundriss* 57, 2. Ich übergehe seine Wortspiele auf den Namen *Fabre*, die er geschmacklos genug ist, selbst zu erläutern.

schenken, bei dem ich, beliebt es ihm, zu Gevatter stehen möchte.“ Man denke sich etwa Peire Vidal, der Blacatz Kindersegen wünscht!

Sein Marienlob, — die Parodie einer Liebeskanzone Richards von Barbezieux — hält sich auch im höfischen Minneton: Die „süsse Herrin des Paradieses“ will er zu seiner Dame machen, weil, ihr zu dienen, Wonne und Ehre bringt. Die falsche, die Liebe zur Welt, bringt üblen Lohn. An Gott gewendet (in Str. 5) dankt er ihm, dass er in die Jungfrau herabgekommen und durch seinen Tod unseren Tod getötet hat (*Grundriss* 57, 1).[144])

In der Schule von Béziers Nachbarstadt Narbonne, deren Förderung sich insbesondere die Grafen von Rodez angelegen sein liessen, ragt Guiraut Riquier hervor. Diez (*L. u. W.* [2] 409) betont seine „Neigung zum lehrreichen, womöglich gelehrten Vortrage“, die sich besonders seit 1273 geltend macht, woher auch seine ersten Briefe datieren. Es ist die Zeit, wo in Marseille Bertran Carbonel und in Arles Guiraut del Olivier ihre Weisheit in Sprüche bringen. Hand in Hand mit seinem weltlichen Dichten, seinen Liebesliedern an *Belh-Deport*, geht sein geistlicher Gesang, schon 1263 beginnend.[145]) Guiraut hatte — das kennzeichnet den Epigonen — keine Ursache, nach durchstürmtem Leben Busse zu thun. Er huldigt einer durchaus platonischen Leidenschaft, und erscheint in seinen bürgerlichen Verhältnissen als besonnener, ja übergenauer Wirtschafter, wenn wir Guilhem von Mur glauben dürfen (*Grundriss* 248, 36). Er lässt in der That in den Widmungen an seine Gönner manchmal in unschmackhafter Weise durchblicken, dass sein Lob Bezahlung erheische.

Bis 1284 ist nur vereinzelt Geistliches zu verzeichnen, ausser einer Marienkanzone und einer Mariendansa drei als Vers bezeichnete Gedichte voll Buss- und Reuegedanken, an Gott und die heilige Jungfrau.[146]) Nun aber tritt die Religion in den Vordergrund seines Schaffens: bis 1290 dichtet er alljährlich ein oder zwei geistliche Sachen. Nichts von weltlicher Liebe mehr, getreu dem 1282 gegebenen Worte. Auch in den weltlich-moralischen Stücken tritt das religiöse Element stark hervor, nicht nur in der Gesinnung, auch in längeren oder kürzeren Schlussgebeten.[147])

Nicht weniger als 14 geistliche Lieder sind erhalten: In 7

---

[144]) Aehnlich schon „*O Maria deu maire*“ Str. 13: *Vida qui mort aucis*; lateinisch schon früher: . . *morte mortem destruens Sexta subegit sabbati* (Mone 85).

[145]) Angenommen er habe 1292 mit 70 Jahren das Dichten gelassen, so kämen wir auf ein Alter von etwa 40 Jahren, was vielleicht zu spät ist, da seine erste Kanzone 1254 datiert ist.

[146]) 1263, 1266, 1273, 1275, 1283.

[147]) Vgl. besonders *Grundriss* 248, 30. 45. 62. 84.

Bussgesängen giebt der Dichter meist der Reue über seine Willensschwäche Ausdruck, die ihn hindert, dem höchsten, himmlischen Gute nachzuleben.[148]) An Maria wendet sich eines dieser Lieder,[149]) die stets als *vers* bezeichnet werden. In einem achten tritt er als anklagender Mahner auf.[150]) Der Jungfrau widmet er ferner ein Gebet,[151]) das er für einen Freund verfasst hat, eine Alba und 5 Kanzonen,[152]) in denen er sie meist unter dem Namen seiner einstigen irdischen Geliebten feiert: *Belh Deport.*[153]) Dieser Ersatz machte sich bei Guiraut besonders leicht. Preist er doch an der irdischen Erkorenen nie körperliche Reize, stets nur ihre Seelengaben. Er weist selbst den unehrerbietigen Gedanken weit von sich (*Grundriss* 248, 26). Unermüdlich wiederholt er den Dank an sie und die Liebe, dass sie ihm Wissen und Können, seine ganze Kunst geschenkt (z. B. *Grundriss* 248, 8, 23, 24, 29, 58). Seine *dona* ist ganz schon *Madonna* der Bologneser, seine Liebe die Liebe nach Dantes Auffassung: *Amor e'l cor gentil sono una cosa.*[154]) Ohne weiteres konnte er diesen Minnebegriff auf die Frau aller Frauen übertragen; er brauchte nur die Unerbittlichkeit, die pflichtgemäss an der irdischen Schönen haftete, aus diesem Bilde zu streichen. Folgende Strophen mögen das Gesagte erläutern:[155])

„Kein warmer, kalter oder lauer Beginn des Monats, in dem die Blumen hervorspriessen, lässt mich singen, aus Liebe zu meiner Herrin, der ich in Lauterkeit zugethan sein muss; nein, ich singe in jeder Jahreszeit wenn es mir gefällt. Denn sie, die ich liebe, ist die Edelste und Beste, die je gewesen, und ich hoffe, dass sie mich in Freuden erhalte; doch ihre Liebe schafft mir keine Qual . .

Fest muss ich Herz wie Verstand im Zaume halten, dass mein Wille mich nicht in Thorheit durch irgend welche Abirrung zum Fehl gegen die Schöne treibe, die ich anbete; denn mit allen Reichtümern werde ich gesegnet sein, wenn ich von ihr geliebt bin. Darum muss ich rechte Gewalt über mein Herz üben, wenn es zu unziemlichen Benehmen neigt. .

---

[148]) *Grundriss* 248, 44. 46. 58. 59. 61. 69.

[149]) *Grundriss* 248, 44.

[150]) *Grundriss* 248, 86.

[151]) *Grundriss* 248, 73. Durch eine Lücke in der Handschrift ist die Bezeichnung verloren. Da das Lied herausgestellt ist, wurde es nicht als Kanzone angesehen; ist zu ergänzen: *ses[ta pregiera fes]?*

[152]) *Grundriss* 248, 7, 27. 47. 48. 70 (Alba).

[153]) *Grundriss* 248, 86, Str. 7, heisst es: *A la verge digna, maire d'amor, De qui ai fag Belh Deport, si l'agensa, C'oman mi eys.* Vgl. *Grundriss* 248, 27 (Str. 6), 55 (Str. 6) 88 (Str. 6).

[154]) Daher sagt er vom rechten Liebhaber (248, 18.) *Que nulhs vils faitz far, pessar no l'agensa.*

[155]) Aus *Grundriss* 248, 47.

Gute Thaten bringen Ehre, Dank, Ansehen und Hochachtung und gebühren sich für einen echten Liebhaber, und da ich die Beste liebe, so ziemte sich für mich wohl alles rechte Thun.

Wohl ziemte sich für mich alles rechte Thun,[156]) habe ich doch Hoffnung, in der höchsten Freude zu weilen durch die Mächtige, deren Lob Keiner nach ihrem Werte aussprechen kann; denn sie ist die Blume aller Schönheit, und ihr ist die Macht zu allem Guten verliehen; und ihr Name ist höchst anmutig, und ich glaube, redlich und wacker ist jeder, der es meiner Herrin zu Danke thut . . .“

So geht es noch durch eine Strophe weiter, bis er mit dem Geleite schliesst: „Meine Herrin möge den bitten, der von allen reingesinnten Liebenden geliebt wird, dass er mich zu einem rechten Liebhaber mache; denn sonst, vom Rechte, begehre ich ob meiner Thorheit keine Hülfe.[157])

Leicht sind hier Maria und Christus zu erkennen.

Zur Vervollständigung des Bildes diene folgender Gedichtschluss:[158]) „Meine Dame kann ich mit Fug meine „Schöne Lust“ nennen . . . Eifersüchtig bin ich auf keinen, der Liebe begehrt von der, die ich liebe; nein, ich finde grossen Gefallen daran. Und wenn einer sie nicht lieben will, so missfällt es mir sehr; denn von ihrer Liebe, glaube ich fest, kommt alles Gute.“

Guiraut zeigt sich hier als Vollender dessen, was in Ansätzen schon früher versucht worden war. Heute erscheint diese Art von Marienlob fast wie eine Bankerotterklärung der provenzalischen Dichtkunst; zeugt sie doch von dem Unvermögen, dem neuen Gegenstande einen entsprechenden Ausdruck zu geben, von tiefem Unverständnis für die innere Form eines Stoffes.

Einen eifrigen Nachahmer und Übertreiber fand Riquier in seinem jüngeren Zeitgenossen Folquet aus Lunel.[159]) Freilich haben Millot (II, 139 ff.) und Eichelkraut[160]) Unrecht, wenn sie alle seine 6 Kanzonen für Marienlieder halten. Dass er weltlicher Minne gehuldigt hat, geht aus V. 521—525 seines „*romans de mondana*

---

[156]) Die *Coblas* sind *capcaudadas per bordós*.

[157]) Der bekannte Gegensatz von Gerechtigkeit und Gnade.

[158]) *Grundriss* 248, 88; 6a und Str. 7.

[159]) Folquet war 1284, als er seinen *romans* abschloss, nach eigener Angabe (V. 535-8) 40 Jahre alt, also, als Riquier 1254 seine Laufbahn begann, zehnjährig. Er hat ihn auch einmal nachgeahmt (*Grundriss* 248, 19 = 154, 6 in der Form, s. u.). Wenn im Folgenden über ihn ausführlicher gehandelt wird, als sein poetisches Verdienst es rechtfertigt, geschieht es, weil in Eichelkrauts Darstellung Manches zu berichtigen, an seinen Texten Manches zu bessern ist, wozu ich durch neue Abschriften der Handschriften gerade in der Lage bin.

[160]) Dr. Franz Eichelkraut, Der *Troubadour Folquet de Lunel*, Berlin 1872, S. 12.

vida"[161]) hervor, wonach es ihm der Bischof von Maguelonne zum Vorwurf machte, dass er nicht mehr von „*vanetatz*", nur noch von Gott und der Jungfrau singe. In Lied 3[162]) richtet er seinen Tadel gegen ungeduldige Liebhaber; es gäbe ja auch Damen, die nicht eher ihre Liebe zu offenbaren wagten, als bis sie die Hofmacher erprobt hätten. Wenn er in Str. 5. gar von den Heuchlern spricht, die manche keusche Frau unschuldig in schlechten Ruf brächten, so kann dieser Inhalt mit dem verstecktesten Marienliede nicht bestehen.

Auch Lied 5[163]) ist, wie die Tornada lehrt, eine weltliche Kanzone: „Graf von Rodez,[164]) sagt der Dichter, Ihr haltet wacker und lustig Hof, wen es auch verdriesse; und meine Holde fürchtet sich so sehr vor dem Fehltritte, dass sie mir nicht geneigt werden (*esdevenir*) will." Das Gedicht selbst schildert die Qualen des Liebenden, der sich, dem Schiffer gleich, auf's hohe Meer der Minne gewagt habe, hoffend, sich rechtzeitig salvieren zu können, nun aber rettungslos im Sturme treibt.

Dieses sind die Reste seiner Jugenddichtung. Mit seinen Marienliedern machte Folquet bei dem Grafen Hugo wenig Glück, der an Hugos von St. Circ Minneliedern Gefallen gefunden hatte und selbst dichtete. Den rechten Grund lässt Folquet aus dem Geleite von Lied 4[165]) erraten, das lautet: Wenn unser Graf von der schwarzen Dirne lässt, die einer Vogelscheuche im Bohnenfelde gleicht, und aufhört, meine Holde[166]) zu schmähen, dann sind wir alle wohl versorgt (*ric*)." Offenbar liess der alte Graf in späten Jahren sich und sein Land von einer guten Freundin regieren, und langweilte sich bei Folquets Salbadereien, den er zudem nicht persönlich kannte.[167])

Den gleichen Tadel äussert er noch zwei Mal gegen den Grafen. In Lied 6[168]) weiht er eine ganze Strophe (5) seinem Preise, und fährt in der Tornada fort: „Königin, keusche Mutter, Tochter des keuschen Vaters, dich achte ich als meine Holde; und der wackere Graf von Rhodez spricht grossen Irrtum aus, wenn

[161]) Eichelkraut *a. a. O.* S. 26 ff.

[162]) Eichelkraut *a. a. O.* S. 19—20.

[163]) Eichelkraut S. 13.

[164]) Gemeint ist Graf Hugo (1213—1272), wie sich weiterhin zeigen wird.

[165]) Eichelkraut S. 17.

[166]) *ma gensor*; Millot macht daraus „*Gerson*", den Verstecknamen, unter dem Folquet die Jungfrau besungen haben sollte.

[167]) Das geht aus Lied 6, Str. 1 hervor: . . *aug dire, qu'anc no's seys Plus francx coms ni plus adreys.*

[168]) Eichelkraut S. 21.

er vor Dir eine andere anruft:[169]) doch Kampf und Streit will ich immer mit ihm führen, bis er sich von der Schmähung abwende, die er jetzt über dich ausspricht; doch weil ich der Seine bin, so bringe ich ihm meine Kanzone dar.[170])

In der Zeitfolge reiht sich Lied 2[171]) daran. Auch hier bringt die Tornada Lob und Vorwurf für den Grafen: „Zu meinem Herrn, der Graf von Rodez ist, nimm deinen Weg, mein Lied, der rechte Hofesart (*pretz*) erhält, und sage ihm, er möge Busse thun, wenn er übel redete von meiner Holden, so die Jungfrau Maria ist."

Bei dem frömmeren Sohne[172]) hat er denn für seine Lieder das erhoffte Verständnis gefunden, das der Vater ihm versagt hatte. Denn ihn haben wir in dem Grafen von Rodez zu sehen, dessen Lob er in Lied 7[173]) nah und fern hinzutragen verspricht, weil er seine (des Dichters) Holde recht von Herzen[174]) liebe.

Die Lieder 154, 4, 6, 7 gehören der Marienminne an. Im ersten erfahren wir auch, warum er die Jungfrau zu seiner Dame gemacht hat. Der Dichter sieht, wie die Poesie in Misskredit geraten ist.[175]) Er findet den Grund dafür in der Wahl unpassender Gegenstände: Heute fände man Leute genug, die jedem über alles, was ihm beliebe, übel angebrachte Kenntnisse,[176]) Ärgerliches und Ungehöriges vortrügen. So sei auch eine wirkliche Kanzone von rechtem Gehalte nicht willkommener als die Rufe eines Bettlers. „Wer aber lobt, was wahren Lobes wert ist, der darf nicht getadelt werden, sondern man muss ihm Dank dafür wissen, dass er das Wahre preist.

[169]) Zu trennen: *qu'autr' ans apelh?* Meine Abschrift hat *quau raus.* l. *qu'anc no'us apelh*, dass er dich nimmer anruft? Dann passte *ditz* im vorhergehenden Verse schlecht (Meine Abschr.: *ertz*).

[170]) Die bei Eichelkraut (S. 22) sinnlosen 2 letzten Verse liest meine Abschrift: *Tro que del maldir se fleys, Qu'ar ditz de vos; mas quar so Sieus, li prezen ma chanso.* E. zählt S. 10 dieses Gedicht zu den dem Grafen Heinrich gewidmeten, obwohl er (V. 45.) den *comt' Hugo* sogar im Reime hat. So ist ihm auch Lied 4 Str. 3 unklar geblieben (S. 10), wo der Dichter sich vornimmt, sein Lied dem Grafen Heinrich zu widmen, wenn man ihn auf den Thron erheben würde, während (nach E.'s Meinung) derselbe Graf in der Tornada wegen der *„vilhassa neyra"* getadelt wird. Dieser ist der regierende Graf Hugo, jener ist sein Erbe, der ihm 1272 in der Regierung gefolgt ist.

[171]) Eichelkraut S. 24—26.

[172]) Die *Hist. gén du Lang.* IX p. 165 berichtet von seiner Wallfahrt nach Kompostella.

[173]) Eichelkraut H, 22—24.

[174]) *mot* (Hs. und E. *mor*) *ben.*

[175]) Spezieller die Kanzonendichtung, die in den Augen des Publikums den Vergleich mit derjenigen der alten „Doktoren" nicht aushalte. Aehnlich sprach sich der Toulousaner Guilhem von Montanhagol aus 225,7, *Riv. fil. rom.* I. 34). Er behauptet, die Alten hätten das Minnethema noch nicht erschöpft; das wolle er zeigen.

[176]) ? *mal saber.*

Doch wer einem lügenhaften Gegenstande prahlerisches Lob widmet, den muss man tadeln und ducken (*far enic*), doch nicht, wenn er meine Dame lobt, die nie gefehlt hat.“ Maria wird nirgends genannt, der Dichter lässt nur erraten wen er meint. Die beiden anderen Lieder führen die Hypostase Mariä — wenn man es so nennen darf — am weitesten durch. Lied 6 beginnt mit dem Hinweis auf die zu Ostern erwachende Natur; es vermischt das Lob des Grafen mit dem der Herrin, an der sogar gerühmt wird, dass sie sich weder spiegele noch bemale, oder Galanterieen[177]) anhöre. Erst in Str. 4 lässt Folquet durchblicken, wen er meinen könne, mit den Worten: So herrlich ist ihr Wert, dass Alles was sie thut, Gott gefällt.“[178]) In der ersten Tornada redet er dann die Jungfrau als Gottesmutter an. Lied 7[179]) endlich bewegt sich gleichfalls auf den Gemeinplätzen der Liebeslyrik, und überlässt es dem Leser, die Angebetete zu erraten. Wenn er es allen zur Pflicht macht, ihr den Hof zu machen (Str. 3), und sich glücklich schätzt, seinen Schaden rechtzeitig bemerkt und in der Liebe zu dieser Schönen Rettung gefunden zu haben, so erleichtert er einem diese Aufgabe allerdings. Das Gedicht ist das Barockste, was wir von Folquet kennen. Die 2 Reime *-il* und *-ila* gehen durch das ganze Gedicht, noch dazu als *rims maridatz*. Die dadurch nötig gewordenen Wort- und Sinnbrechungen gereichen ihm nicht zur Zierde.

Lied 2 ist ein Marienlob in der alten, kirchlichen Art. Maria wird hier als Gottesmutter, Jungfrau und Fürbitterin der Seelen gepriesen, die unbefleckte Empfängnis vom heiligen Geiste unter dem bekannten Bilde des Sonnenstrahles verherrlicht, der das Glas, durch das er geht, nicht verändert. Str. 5 ist Gott selber gewidmet, ganz wie die meisten lateinischen Marienlieder mit einem Gebete an den Herren schliessen.[180])

Dem gleichen Kreise, wie die beiden eben Genannten, gehört Bernart von Venzac[181]) an. Zwei in der dunklen Manier und in schweren Reimen gehaltene „*vers*“ allgemein moralisierenden Charakters sind dem Grafen Hugo von Rodez gewidmet, der in ihnen als angesehener Kritiker erscheint; denn er wird um Besserung

[177]) *dompneys* (V. 25).

[178]) V. 34 35: . . *qu'a(r) dieu(s) es belh Tot quan fai.* E. schreibt *quom dieus*, . .

[179]) E. übersah eine Strophe (Vgl. *Rev. crit.* 1872, p. 11), weshalb ich sie hersetze (Str. 4): *Ges l'eranha tan prim no tey's]h ni fila, Quon a mestiers qu'om lieys lauzan prim fil, Se tot l'obra, s'es prima, ges estrila Non deu esser ni's fa de luec estril. Per qu'a mestiers, qu'om ta ferm l'aperfil, Que sia fort: plus, qu' autra s'aperfila; si que tos temps sia durabl'e fi l' (bavol hom[e] far per s'amor ses (tot) [fil a] (silha).*

[180]) S. u.

[181]) Ueber seine mutmassliche Heimat s. *Hist. gén. du Lang.* X. 338.

etwelcher Mängel gebeten. In diesen Gedichten zeigt sich bei aller Abgedroschenheit der Moral doch eine gewisse Lebendigkeit des Vortrags, und dasselbe lässt sich von seiner geistlichen Alba sagen, die, wie diejenige Folquets[182]) in der Hauptsache, ein Gebet ist. Der Ausdruck ist, im Gegensatz zu jenen beiden Stücken, durchweg klar, die Reime nicht gesucht. Er bestätigt somit das oben über das *trobar clus* in religiöser Lyrik Gesagte.[183])

In die Gegend von Toulouse[184]) führen uns zwei Namen, die aber keinem bestimmten Kreise zugewiesen werden können.[185]) Der Erste, Guilhem von Autpol,[186]) sonst noch als Dichter einer Pastorelle, eines Planh auf den heiligen Ludwig IX. und einer fingierten Tenzone mit Gott bekannt, hat eine Marienalba verfasst, ein Gemisch von Hymnus und reumütigem Bussgebet. Eine gewisse Feierlichkeit verdankt sie den langen Strophen aus Zehnsilbnern.

Von Guilhem von Ieiras ist uns nur ein Gebet erhalten, worin ein reuiges Herz Gott um Vergebung und Maria um Fürbitte anfleht. Vielleicht ist es nicht ohne Bedeutung, dass in dem Kloster des Ortes, der ihm den Namen gegeben hat, Hugo von Digne (Dinhas), der Bruder der heiligen Dousselina, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die joachimischen Prophezeiungen fortsetzte und ein starkes religiöses Leben entfachte.[187]) Die Art, wie in Strophe 6 über Sünde und Vergebung gesprochen wird, verrät Vertrautheit des Dichters mit scholastischer Dialektik; möglich also, dass er Kleriker gewesen ist.[188])

[182]) Ueber einen, und vielleicht nur zufälligen, Anklang an Peires Espanhols Alba in 2 g s. Schlaegers unten zitierte Schrift S. 56.

[183]) Hier einige Textänderungen: V. 5: *tot lo sieu mandamen.* 6: *resplanden.* 8: *Li archangel e'lh angel . .* 9: *tuit lisant.* 15: *amors.* 16: *doussors.* 17: *entro* (für *e nos*). 27: *Lo nostre tortz no'l si'en membramen.* Denn *ia* ist immer zweisilbig bei ihm. Ja, im Uebereifer des Purismus gebraucht er sogar *capuam* 3-silbig (V. 18) und *recipia* 4-silbig (71, 3, V. 57). Daher ist in 71. 1 V. 56 und 59 statt *retengutz tengutz* zu lesen.

[184]) Mazamet, Dep. Tarn (? s. *Hist. gén. Lang.* X, 3) und Hyères beide wenig östlich von Toulouse.

[185]) Ich lege P. Meyers Verzeichnis zu Grunde, *Dern. Troub.* p. 6. Ein sehr schwaches geistliches Mahngedicht, anonym überliefert (*a. a. O.* p. 123) gehört demselben Zeitraum an; wie es scheint, der eigentlichen Provence (vgl. den Reim *flors: bos, sermos: prezicados*).

[186]) Die von P. Meyer, *Rom.* 24. 128, behauptete Identität dieses Dichters mit Daspol ist kaum zu bezweifeln. Vielleicht kann die Beobachtung sie bekräftigen, dass, bis auf den letzten Vers, die Strophen der Alba und des Planh gleich gebaut sind. Beide haben Refrain.

[187]) s. Gebhart *a. a. O.* p. 204.

[188]) Folgende Textbesserungen seien vorgeschlagen: I c-f: *[f]i totz greus pec[catz aunitz, Pec]cans.* II d: nach *don* ergänze *sui.* e lies: *De laitz tortz suy encazitz.* III f-g: *aculhitz ab ferms conortz Fo, quar ques perdo.* VI g. lies *nos* (Mahn: *uos*). VII c-d: *A vos mi ren, qu'usquecs es A vostras mas comandatz.*

Bevor wir mit den Toulousanern die geschichtliche Uebersicht abschliessen, muss noch zweier Katalanen Erwähnung geschehen, deren Dichten den frommen Grundzug verrät, der durch die spätere katalanische Litteratur geht. Serveris von Girona[189]) Dichtung ist durchaus lehrhafter Natur;[190]) obgleich er in allen Stücken seinem „*Sobrepretz*" seine Huldigung darbringt, auch wohl eine Bitte um Erleichterung seiner Liebessklaverei anfügt, hat er der unter diesem Versteckнamen besungenen doch nur eine Kanzone[191]) gewidmet. Sein Fach ist die allgemein moralisierende Satire und Belehrung. Hierhin gehört ein Gedicht (434, 15), das unter dem Bilde des alten Hirsches, der sich durch eine Mischung von Schlangengift und Quellwasser verjüngt, zur Erfüllung der Glaubenspflichten aufruft, nach der bekannten Art, wie man im Mittelalter die Vorgänge der fabelhaften Naturgeschichte ausdeutete. Ein „*vers de la hostia*" beschäftigt sich mit dem Abendmahlswunder wohl in ähnlicher Weise, wie der eines toulousanischen Dichters später Zeit. Zwei andere Verse, von Himmel und Hölle und von Gott, werden gleichfalls lehrhaften Charakters sein. Endlich hat er auch eine Marienkanzone verfasst.[192])

Dieser Dichter lädt in mancher Beziehung zum Vergleiche mit Riquier ein. Beide neigen in technischer Hinsicht stark zu Künsteleien. Ihre weltliche Minnedichtung ist ohne Fleisch und Blut, und gemein ist ihnen die didaktische Ader, die bei Serveri nur noch fühlbarer wird. In gleicher Weise geben diese letzten der fahrenden Hofsänger ihrem Kummer darüber Ausdruck, ihr Brot erbetteln zu müssen.[193]) Sie haben sich gewiss am Hofe der Grafen von Rhodez kennen gelernt,[194]) und diese Bekanntschaft wird nicht wenig dazu beigetragen haben, dass Guiraut 1270 das Land der „*Catalas valens*" aufzusuchen beschliesst, um dort rechte

---

[189]) Nach Milá (S. 367) blühte er unter den Königen Jakob I. (1213—1278) und Peter III. (1278—1285). Nur der letzte wird (in *Grundriss* 434, 1, 11) mit Namen genannt.

[190]) Vgl. Bartsch *Grundriss* S. 48.

[191]) *Grundriss* 434, 2.

[192]) Die letzten Gedichte sind ungedruckt und in dem Manuskript von Saragossa erhalten, von dem Milá in *Rlgr* 10, S. 225 ff. und Pagès in den *Annales du Midi* II. 514 ff. Inhaltsangaben gemacht haben. Letzterer verzeichnet noch eine weitere Anzahl Gedichte von demselben. Der Misserfolg Springers (s. S. 38 seiner Schrift über das Klagelied) hat mich von dem Versuche, Abschriften zu erhalten, abgeschreckt.

[193]) Vgl. 434, 12 und 248, 33.

[194]) S. die Zusammenstellung Restoris, S. 78 seiner *Letteratura provenzale, Milano, Hoepli*, 1891. Diese schöne und nützliche Uebersicht sei hier ein für alle Mal genannt. Die religiöse Lyrik wird in Kap. 9 behandelt.

Liebesart zu lernen (248, 65). So begegnen sie sich schliesslich in ihrer Neigung zum geistlichen Gesange.

Der Sohn Peters von Aragon, dem Serveri von Gerona seine Huldigungen darbrachte, Jakob II (1291—1327) verdient deshalb besondere Erwähnung, weil sein Mariengebet bis in die letzten Jahrzehnte des folgenden Jahrhunderts hinein das einzige Beispiel von Verwendung der Dansaform auf religiösem Gebiete ist.[195]) Nach dem lateinischen Kommentar, den sein Leibarzt, der auch sonst in provenzalischer Litteraturgeschichte genannte Arnaut von Vilanova[196]) dazu verfasste, versteht Jakob unter dem Schiff im Sturme, für das er die Hilfe der Jungfrau erbittet, die Kirche, die um die Wende des 13. Jahrhunderts unter schlechten Päpsten schwer heimgesucht wurde.

Aus der Schule von Toulouse ist in der 2. Hälfte des Jahrhunderts kein religiöser Lyriker mit Sicherheit zu bezeichnen. Hier, wo die Greuel des Albigenserkrieges noch täglich nachspielten, wo seit 1229 die Inquisition unter blutigem Protest arbeitete, war der rechte Boden nur für die polemische Dichtung, den Sirventes politischen und sittenrichtenden Inhalts; in ihm haben sich auch Dichter wie Guilhem von Montanhagol und Guilhem Anelier vorzüglich bethätigt.[197])

Den Sieg Roms in diesem Kampfe offenbart nichts so deutlich, wie die Gründung des *Consistori del gai saber.* Dass die Sieben von Toulouse die himmlische Liebe zum alleinigen Gegenstand des Minnegesangs erhoben, lag weniger an ihrer frommen Neigung als an äusserem Zwange,[198]) das wird durch nichts besser bewiesen, als durch eine Stelle ihres Statuts (*Hist. gén. du Lang.* X. S. 199), wo es heisst: . . *Cel que fa dictat d'amors que no's pot applicar a l'amor de Dieu o de la sua mayre sobre aysso deu esser enterrogat e*

---

[195]) Vielleicht ist die *canso e dansa mesclada* Hucs del Varlat die 1372 zu Toulouse preisgekrönt wurde, ein verstecktes Marienlied (*Joyas* p. 16), sonst ist keine vor 1455 datierte geistliche Dansa zu verzeichnen. Von unserer bemerkt der Herausgeber, De Lollis (*Rlgr.* 31), dass sie fast genau nach dem Schema der *Leys* gebaut ist. Es zeigt sich hier, wie die Formen fest werden, während Guiraut von Espanha in seinen Tanzliedern noch über eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Matren verfügt. Vgl. *Jeanroy, Origines,* 431.

[196]) S. Restori p. 137 über die Uebersetzung einer seiner Schriften; vgl. Morel-Fatio in Gröbers *Grundriss* II, 2, 112—3.

[197]) Vielleicht hat Pons von Santolh Marienlieder gedichtet. Der Planh auf seinen Schwager G. von Montanhagol (*Grundriss* 208, 1) schliesst mit der Bitte an die Jungfrau: *Per merce'us prec, qu'est vostre bendizen Regardetz si cum vostra creatura.* Möglich, dass dieses Lob in Liedern Ausdruck fand.

[198]) Vgl. *Noulets* Einleitung zu den *Joyas* III, und *Noulet-Chabaneau, Deux manuscrits provençaux du XIVe siècle* p. XII.

et am sagramen, segon que sera la persona et als senhors mantenedors sera vist. So war Gelegenheit gegeben, der Regel ein Schnippchen zu schlagen und die Herren von der poetischen Jury konnten ein Auge zudrücken. Dass übrigens nicht ausschliesslich fromme Lieder zum Wettbewerbe zugelassen waren, zeigt eine andere Stelle (*a. a. O.* S. 201), die vorschreibt, dass von zwei gleich guten Dichtungen, die den Vorzug bei der Preisverteilung erhalten sollte, „die sich auf Gott und seine Mutter anwenden liesse". In solchen Grundsätzen lag nichts, was dem geistlichen Gesange förderlich sein konnte; sie forderten dazu heraus, die ererbten Phrasen der Minnelyrik zu noch abgeblassteren, unpersönlichen Gebilden zusammenzuleimen, zur Uebertreibung dessen, was Guiraut Riquier und Folquet von Lunel angebahnt hatten. So konnte es kommen, dass Raimon von Cornet,[199]) einer der regsamsten Dichter der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, einen „Vers" im Minneton von Bernarts von Panassac in einer poetischen „*Gloza*" als Marienlied auszulegen unternahm, um ihn vom Verdachte sündhafter Liebe zu reinigen.[200]) Raimon selbst, der sich der neuen Schule gegenüber sicher eine freiere Stellung bewahrte, obwohl er an ihren Wettbewerben erfolgreich teilnahm, scheint sich dieser zweideutigen Manier bisweilen hinzugeben. Er verwendet nicht nur für Maria dasselbe *Senhal* wie für seine irdische Geliebte, *roza*,[201]) bei einer Kanzone wie No. XV bei *Noulet-Chabaneau* ist sogar unmöglich zu sagen, ob die himmlische oder die irdische Rose gemeint sei. Ebenso wenig ist es auszumachen, ob es die geistliche Liebe ist, die Raimons von Alayrac beim zweiten Wettbewerb (1325) preisgekrönte Kanzone[202]) feiert. In der 6. Strophe bittet er Gott, dass ihm nichts gefallen möge, wodurch er die Liebe verlieren könnte, und in der Tornada nennt er seine Dame „*mos castels*". *Turris Davidica* und Aehnliches gehört bekanntlich zu den Tropen für die hl. Jungfrau.

Mehr Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit hat ein „Vers" Raimons von Cornet auf die rechte Liebe;[203]) von ihr heisst es in Str. 3: Nie wird ein Mensch, arm oder reich, die Freude heiterer Liebe ernten, ohne diese Welt um der Erkenntnis willen zu vergessen. Von tüchtigem Können zeugt die folgende Strophe (5): „Wisst ihr, woher der reinen Liebe Aehre aufspriesst, woher die

---

[199]) *Noulet-Chabaneau* p. XXI—XLVI.

[200]) *a. a. O.* S. 56—61.

[201]) Eine irdische Dame ist darunter zu verstehen in X, XII, XIII, XIV, LIII, Maria, ausser in XXVII, in nicht geistlichen Stücken: II, IV, V, VI, XX u. a., bei *Noulet-Chabaneau*; vgl. *Introduction* p. XII.

[202]) *Noulet-Chab.* No. XXXIX, *Joyas* S. 7—9.

[203]) *a. a. O.* No. XXVII.

Seele fruchtbringenden Samen empfängt? Aus edlem Herzen von erlesener Demut, das keine tadelnswerte Lust verspürt;[204]) aus ihm bringt sie Recht und Pflicht hervor, sodass die Pflanze reich damit bedacht ist. Ein Wesen von solchem Herzen lebt allezeit edel, wie es der Liebe kaiserliches Recht gebietet."[205]) Man bedauert, dass soviel wirkliches Talent keinen besseren Boden fand, und in der Verwesungsluft der akademischen Kunst sich in den seltsamsten Manieriertheiten, in technischen Kraftleistungen verpuffen musste.

Neben der frommen Dichtung weltlichen Stils geht die mehr kirchenliedartige nebenher. Derselbe Raimon hat 1330 das goldene Veilchen erhalten, für eine recht schwache „*corona*"[206]) auf Maria, die ihr Lob in den bekannten Epitheten der Kirche singt. Es soll das Lied gleichzeitig der Neu-Mondberechnung dienen, womit wir denn von Poesie schon weit ab sind. Auch das erste Preislied, das Mariengebet Arnaut Vidals[207]) ist in diesem Stile, aber weit verdienstlicher.

Die beiden bezeichneten Wege ist die Schuldichtung weiter gewandelt; sie hat später die Allegorie in ihren Bereich gezogen, gern auch Vorgänge der Erlösungsgeschichte in lyrischen Massen behandelt, aber keine neuen Formen des Ausdruckes mehr entwickelt, so dass sie vor dem leisesten Anhauch der Renaissance erbleichen musste. Die Zukunft der geistlichen Dichtung Südfrankreichs lag nicht in den Versen jener biederen Kaufleute und Juristen, sondern in den Weihnachtsstücken des Volkes.[208])

---

[204]) *Que re no vol on ops sia casticx.*
[205]) *Dregz emperials.*
[206]) *Noulet-Chabaneau* S. 39, vgl. S. XI.
[207]) *Joyas* S. 3—6.
[208]) Arnaut von Brancaleó, ein Dichter wahrscheinlich vom Ende des 13. Jahrhunderts, von dem ein frommes Lied erhalten ist, blieb deshalb im Texte unerwähnt, weil seine Heimat nicht einmal vermutungsweise anzugeben ist. Sein Gedicht (*Grundriss* 26, 1) wird unten näher besprochen werden.

Vita.

Natus sum Victor Lowinsky Berolini, anno h. s. LXXV., patre Sigofredo, quem iandudum mortuum plango, matre Carlotta, e gente Marcuse, fide Judaeis. Primordiis litterarum initiatus sum in hujus urbis lyceo quod vocatur Friedrichsgymnasium. Maturitatis examine absoluto ab anno XCIII per octo semestria studiis linguisticis philologicisque vacavi, praecipue neolatinis. Per bis sex menses seminario cui Adolphus Tobler, per ter sex seminario cui Aloisius Brandl praeest, quem utrumque honoris causa nomino, interfui. Docuerunt me illustrissimi viri Brandl, Dilthey, Geiger, Goldschmidt, Heusler, Kekulé de Stradonitz, Kern, Kretzschmer, Paulsen, Roediger, J. Schmidt, O. Schultz, Simmel, Stumpf, Tobler, de Treitzschke (†), Waetzoldt, Weber, Zeller, Zupitza (†). Quibus cum omnibus, tum praeclaris illis Tobler et Brandl gratiis obstrictus sum quam maximis.

Thesen.

1. In Diez' Leben und Werke der Troubadours[2] 421, Z. 19 ist statt „Der hochgeehrte treffliche Cosmus" von Florenz gemäss dem Urtexte — *L'onratz comus de Florensa valens* — zu lesen: die hochgeehrte, treffliche Gemeinde von Florenz.
2. In dem provenz. Tageliede „*En un vergier sotz fuella d'albespi* sind die bisherige 3. und 6. Strophe unursprünglich. Die richtige Folge ist (nach dem Abdruck bei *Mahn, Ged.* 132.) Str. 1-4-5-2.
3. Das Gedicht des *Nat de Mons* über den Einfluss der Gestirne ist nach der Anschauung der *Leis d'Amors* eine Tenzone in *Novas-rimadas*-Form.
4. Neben *secret* ist ein *secręt* als Buchwort in das altprovenzalische Lexikon aufzunehmen, gemäss Guiraut Riquier 1, Str. 2.
5. Beowulf v. 2921[a] ist mit Holder *Merewioingas* beizubehalten, das aber nicht nach seinem Glossar als *N. Pl.*, sondern nach dem Wortverzeichnisse als *G. Sg.* zu betrachten ist.
6. Psychologie der Wahrnehmung, als die naturgemässe philosophische Propädeutik, ist der Philosophieprüfung beim Rigorosum zu Grunde zu legen.

Druck von Edmund Stein in Potsdam.